EX BIBLIOTHECA
ANTONIO CAPUCHO

Un problème d'Art

L'ÉCOLE PORTUGAISE

CRÉATRICE DES GRANDES ÉCOLES

PAR

J. Moreira Freire

3e ÉDITION

LISBOA
JOSE A. RODRIGUES
186, Rua do Ouro, 188

UN PROBLÈME D'ART

Un problème d'Art

L'ÉCOLE PORTUGAISE

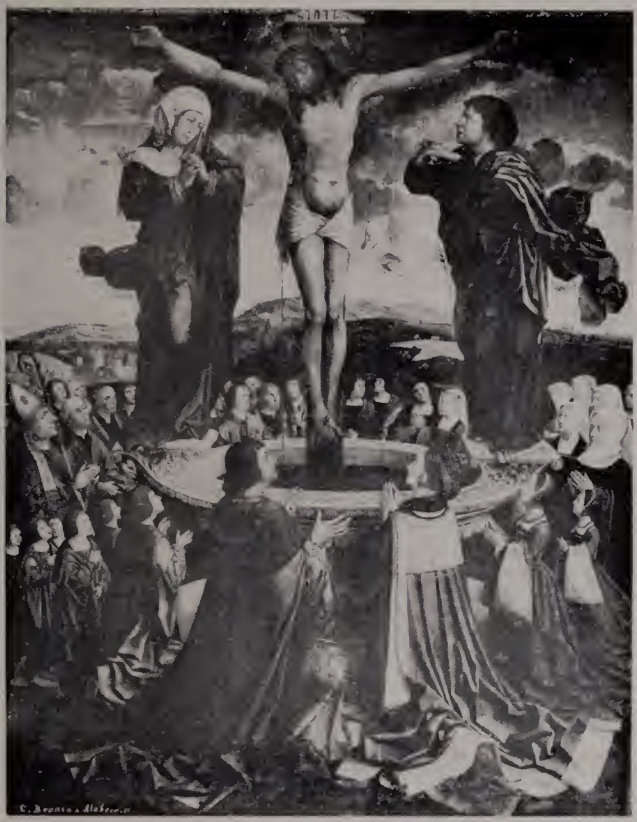
CRÉATRICE DES GRANDES ÉCOLES

PAR

J. Moreira Freire

3e ÉDITION

LISBOA
JOSÉ A. RODRIGUES
185, Rua do Ouro, 188



FONS VITÆ

Au Salon du Secrétariat de la Miséricorde de Porto

LE TABLEAU DE LA MISERICORDE DE PORTO

Personne ne s'étant presenté pour contester mes articles sur le tableau de la «Miséricorde de Porto» que j'attribue à Hubert Van-Eyck, je vais présenter ici par ordre successif, mes articles parus dans les journaux «A Marselheza» (de Lisbonne) et «A Voz Publica» (de Porto) ainsi que les répliques publiées par Mr. le Docteur Duarte Leite dans cette dernière feuille périodique.

Deux articles sur le même sujet furent publiés dans des journaux, l'un était de Mr. le Vicomte de Soveral, et l'autre de Mr. le Docteur Maximiano d'Aragão. J'ai jugé devoir aussi les publier ainsi que mes réfutations.

Comme on pourra en juger, je détruis complètement la légende qui, pendant assez longtemps entoura le célèbre tableau «*Fons Vitæ*» que l'on disait représenter le roi D Manuel et sa famille, opinion qui est soutenue par mon illustre antagoniste.

Par erreur aussi, les uns attribuaient le tableau á Memling et d'autres à Gran Vasco, ou Vasco Fernandes, et je dis par erreur parce que le tableau réprésentant—comme je le prouve —D. João I, mort en 1433, son portrait ne pouvait être peint par Memling dont la naissance doit dater de 1425.

Nous trouvons la même absurdité avec Vasco Fernandes. Ce peintre — selon la tradition — vivait à la fin du XVIe siècle; tandis que D. João I, à la prémière moitié du XVe.

Il est probable que si Mr. le Dr. Duarte Leite ne se fût pas lassé de ce sujet et que d'autres personnes s'y fussent intéressées et si la publicité en eut été plus grande, nous aurions pu arriver à des conclusions plus satisfaisantes et dont le pays seul profiterait.

Mais malheureusement ici on s'intéresse peu à ce qui touche l'art et ceux qui tentent d'y collaborer sont quelquefois qualifiés d'épithètes bien peu généreuses.

Je restreindrai donc, quant à présent, ma modeste étude, promettant de la traiter bientôt plus largement dans une petite brochure.

Il me rest à adresser mes remercîments à Mrs. Antonio Càlem Junior (de la *Voz Publica*) ; João Chagas (de *A Marselheza*) qui m'ont ouvert si gracieusement les colonnes de leurs journaux, et aussi à Mr. le Dr. Duarte Leite, de sa petite discussion.

Lisbonne, 28 Août 1896.

MOREIRA FREIRE.

ARGUMENT SUR L'AUTHENTICITÉ DU TABLEAU APPARTENANT A LA SAINTE MAISON DE LA MISÉRICORDE DE PORTO

(Peinture sur bois—Mes. 2m,25 larg. × 2m,70 haut)

Mon premier article, publié dans les journaux «A Marselheza» du 11 Août et «Voz Publica» de Porto.

Dans le désir de rendre un service à la Ville de Porto qui fut mon berceau, je vais essayer, après un étude assidue et minutieuse, de donner une certaine authenticité à un magnifique tableau gothique appartenant à la *Sainte Maison de la Miséricorde,* qui, j'en suis bien convaincu, est un chef-d'œuvre du grand maître *Hubert Van-Eyck*, peintre flamand remarquable du XIVe siècle.

Mon travail est sans prétention, des plus modestes même et je serais très heureux que les véritables amateurs et les autorités de notre pays voulussent bien s'intéresser au sujet que je vais traiter.

Au mois de mars dernier ayant acheté a Lisbonne, pour ma petite collection de tableaux classiques, un superbe exemplaire de *Memling* (La Célébration de la Messe), une curiosité

bien naturelle me fit entreprendre un voyage à l'étranger, afin d'étudier plus minutieusement les chefs-d'œuvre de ce maître, à l'hôpital St. Jean de Bruges, dans les musées royaux de Bruxelles, d'Anvers et de Londres & au musée du Louvre à Paris. Cela me donna l'occasion de m'occuper aussi du tableau de la Miséricorde de Porto, tableau qui m'avait fortement impressionné, quand mon ami, le Dr. Arantes Pereira appela mon attention sur ce travail si précieux. Je vais tenter de le décrire le mieux possible avant de m'étendre sur mes observations.

Dans une vaste campagne, comme émaillée de fleurs printanières, s'élève au centre, sur un piédestal, des fonts baptismaux dans les quels coule le sang du Christ et portant en latin l'inscription suivante :

«Source de miséricorde, source de vie & source de piété.»

Du centre des fonts baptismaux s'élève la croix du Crucifié et de chaque côté, sur d'autres piédestaux formant ornement se trouvent : à gauche la Vierge & à droite St. Jean.

Sur le devant du premier plan sont agenouillés en extase devant les trois images : D. João I ayant á sa gauche ses fils D. Affonso, D. Duarte, D. Pedro, D. Henrique, D. João & D. Fernando ; la reine, ayant à sa droite les infantes D. Brites et D. Isabel.

Au second plan, debout et priant, vingt-quatre personnages différents, parmi les quels on distingue à gauche, et debout aussi, un évêque en contemplation, les mains jointes gantées, revêtu de la riche dalmatique, avec la crosse épiscopale reposant sur sa poitrine. D'après les signes distintifs, cette figure représente certainement l'archevêque de Braga, qui, on le sait, était le conseiller le plus écouté de D. João I.

Au fond, des montagnes agrestes, des champs cultivés,

et des troupeaux de moutons, sur la gauche des quels on aperçoit un château & un village où se détachent les tours d'une église dont l'architecture a beaucoup d'analogie avec celle de notre monastère de Batalha.

Enfin, au loin, un horizon immense oú se dessinent en ligne droite quelques collines au milieu des quelles s'élève comme par enchantement, Jérusalem.

Dans l'importante composition de ce tableau, la richesse des vêtements et des étoffes est majestueuse.

Le roi, couvert d'un superbe manteau en velours bleu foncé et d'une pélerine de loutre, porte le collier d'or incrusté de pierres précieuses. La couronne, d'un travail des plus riches en joaillerie, est posée à droite sur un coussin.

Le reine, d'une distinction imposante, a sur la tête un riche diadème et porte un manteau de velours écarlate (pourpre de Van-Eyck) garni de fourrures d'hermine.

Les deux princesses revêtues également de brocart broché en soie et or ayant de larges manches garnies d'hermine, portent des colliers de pierres précieuses et ont la tête couverte de toques de velours avec une bordure brodée d'or et de pierreries.

Les infantes sont habillées de vêtements en brocart et de manteaux en velours tous pareils, de couleur écarlate & avec des pélerines de loutre.

Les sept dames placées à droite, qui ont toutes un air de famille sont vêtues avec une grande simplicité, quelques unes légèrement décolletées, ont la tête couverte d'une coiffure blanche en batiste, de forme religieuse.

Mais rien, dans cette composition n'est plus noble ni plus idéal que l'attitude des saintes images. Le pieux sentiment de la Vierge, la douce expression de son regard & l'impression de

souffrance que l'on remarque sur son visage inondé de larmes, tout est surprenant !

St. Jean, abîmè de douleur, fixant sur le Christ un regard de compassion indescriptible, est sublime !

Les étoffes des vêtements de la vierge, en vert foncé & ceux de St. Jean en pourpre de Van-Eyck, sont admirables d'exécution ; ils sont d'une finesse & d'une correction de dessin qu'un grand maître seulement pouvait concevoir !

Quant au Christ, le peintre incomparable est arrivé à lui imprimer l'expression d'une douleur déchirante, d'une souffrance traduite fidèlement par son visage plein d'une rèsignation divine !

Pour la figure ridée et noble de l'évêque. on dirait que le peintre a été inspiré de tout l'art de Holbein.

Les autres personnages imberbes sont admirables par leur attitude calme, leur aspect de dévotion et par la profusion de costumes différents tissés d'or & garnis de rubis et d'émeraudes d'un relief magnifique sur l'écarlate, *pourpre de Van-Eyck.*

Rien enfin de plus grandiose que l'air et la lumière qui enveloppe cet horizon dans lequel se détache l'apothéose sacrée, lumière oú l'on retrouve le ton verdâtre des tableaux du grand maître.

*
* *

Selon ma modeste opinion, ce superbe tableau est une des plus belles compositions et un des chefs-d'œuvre les plus com-

plets — comme il est difficile d'en trouver — de Hubert *Van-Eyck*, peintre flamand de 1366 (?) 1426 date qui coincide précisément avec celle de D. João I, qui est de 1357 à 1433; et celle de son régne 1385.

D'après mes investigations dans les œuvres publiées & dans d'autres documents, je présume qu'à cette époque il n'existait pas de peintres nationaux en Portugal à même de produire une œuvre aussi grandiose; j'en conclus donc que *Van-Eyck* sera venu ici ou y aura été appelé par D. João qui l'a chargé d'exécuter le tableau en question, peint dans l'église primitive de la Miséricorde de Porto, selon les indications que je possède.

En consultant l'*Histoire de Portugal*, par Manuel de Faria e Souza, en 1730, j'ai trouvé à la page 241 le portrait gravé de D. João I imberbe, parfaitement semblable à celui qui est dans le tableau auquel je fais allusion ainsi que ses huit enfants représentés dans le même original.

Les premières autorités en peinture ancienne & classique comme Eugène Formentin, Charles Blanc, Waagen et A. Siret, sont tous parfaitement d'accord sur la manière de peindre et sur le style du grand maître qui, parmi ses contemporains, ne peut être confondu qu'avec son frère, plus jeune, Jean Van-Eyck qui naquit entre 1381 et 1395 et qui mourut en 1440 ayant terminé le fameux rétable composé de 12 panneaux: «L'adoration de l'agneau mystique» de l'église St. Bavon, cathédrale de Gand.

Dans l'un des sept originaux acquis par la roi de Prusse, et qui se trouvent actuellement au Musée de Berlin, on a découvert sous une couche de peinture l'inscription suivante en latin, qui est importante:

«Le peintre Humbert *Van-Eyck*, le meilleur qui ait existé,

commença l'œuvre que son frère Jean, le second dans l'art, termina à la demande de Josse Wydt.»

Je considère cette inscription comme très importante parce qu'elle donne l'authenticité à une composition absolument semblable en coloris, en dessin & manière de peindre, au tableau qui est à la Miséricorde de Porto.

Dans le tableau de *La Vierge, St. Donatien et St. Georges* du Musée de Bruges on reconnait encore mieux la ressemblance qui existe entre la figure de St. Donatien et celle de l'Archevêque qui se trouve dans l'original dont je m'occupe, figure que j'ai vue rèpètée dans plusieures œuvres du méme auteur.

A. Siret, dans son *Dictionnaire de peinture*, en parlant de Hubert Van-Eyck, dit ceci :

De tous les peintres contemporains de *Van-Eyck*, aucun ne comprit mieux que lui la perspective linéaire et les effets de la perspective aérienne. Ses coloris surpassent ceux de l'école italienne. Peinture noble et élevée, conception vaste et consciencieuse; expression noble et belle dans les images; beaucoup de vérité, d'harmonie et de grandeur; draperie et étoffes magnifiques ; effets calmes et graves.»

Aussi, ces qualités étant celles qui caractérisent le grand maître, je crois qu'il ne peut y avoir aucun doute sur l'authenticité du tableau en question. Deux artistes seulement pouvaient exécuter une œuvre semblable : les frères *Van-Eyck* ; et il ne doit y avoir aucune opposition à reconnaître qu'elle est sortie du pinceau de Hubert par la raison que l'âge de son frère est en désaccord complet avec l'âge que D. João I parait avoir dans le tableau — quarante ans au moins — Ainsi, ce peintre étant né entre 1381 et 1395 et D. João en 1357 et en ajoutant quarante ans de plus à cette date, il est impossi-

ble de supposer qu'un jeune homme ayant à peine quinze ans — admettant qu'il fut né en 1381 — eut été assez habile pour composer un tel prodige.

Dans le catalogue de l'école flamande et de l'école hollandaise du musée de Louvre, à la page 83 on trouve ceci :

«En 1428 Jean Van-Eyck fut chargé par Philippe *le Bon*, duc de Bourgogne, de faire le portrait de l'infante D. Izabelle, fille de D. João I, étant allé en Portugal acompagné de l'ambassadeur qui avait la mission de demander la main de l'infante. En cette occasion l'artiste reçut 160 livres (monnaie de Flandre) pour frais de voyage.

«Le 12 février, le portrait étant terminé, fut envoyé à Bruges et on ignore aujour-d'hui où il se trouve.

«La princesse, l'ambassadeur et Van-Eyck, partirent à la fin de Septembre et leur voyage ayant été interrompu par une forte tempête, leur traversée fut retardée et ils n'arrivèrent à Bruges que le 25 Décembre à midi.»

Différentes versions sur l'origine de ce tableau existèrent jusqu'à présent. Les uns, par l'habitude d'attribuer une peinture ancienne & religieuse à un indivídu déterminé, disent que c'est un original de Gran-Vasco, artiste qui par la disette complète de ces œuvres signées — de lá, impossibilité d'en faire une étude rigoureuse — et par les mystères qui entourent sa naissance et sa descendance et par les innombrables opinions sur sa personnalité, arrive presque à être un mythe.

D'autres écrivains étrangers, comme le Comte A. Raczynski, se reportant à des données qui leur ont été fournies par des compatriotes à nous, sont d'avis que le donateur ne pouvait être autre que le roi D. Manuel, parce qu'il a à côté de lui l'infant agenouillè ayant le chapeau de cardinal!

L'argument, en outre de me paraître des plus faibles, est

inadmissible et si la différence complète de ressemblance entre les deux personnages ne suffisait pas, nous ajouterions encore que l'infant D. Fernando, fils de D. João I se consacra très jeune à des exercices religieux des plus exagérés, et qu'à son tour, le chapeau de cardinal lui fut offert par le pape Eugêne IV, allusion faite sans doute dans le tableaux à ce fait historique.

Je terminerai ici mon exposition qui ainsi que je l'ai déjà dit, est dénuée de toute prétention.

Je suis entièrement convaincu que la ville de Porto possède une des meilleures productions de *Van-Eyck*, vraiment digne d'être admirée. Il est possible que quelques maîtres en peinture & les critiques les moins autorisés trouvent l'argumentation faible & mon étude très incomplète, mais mon grand désir de voir s'entamer une argumentation judicieuse sur l'œuvre qui m'a fasciné, m'a rendu téméraire en m'avançant le premier dans ce travail.

La discussion est ouverte et le pays et l'art en tireront profit.

José Moreira Freire.

RÉPONSE DE MR. DUARTE LEITE PUBLIÉ DANS «A VOZ PUBLICA» DU 14 AOUT 1896

Dans un article publié dans *Voz Publica* d'hier, son auteur, José Moreira Freire pretend nous convaincre que le célèbre tableau *Fons Vitæ* es dû au pinceau de *Humbert Van-Eyck* (autrement *Huberto).*

Cette opinion peut être réfutée en peu de mots:

1.º — On ne connait ancun tableau de Huberto Van-Eyck. La fantaisie de Waagen adoptée par Crowe et par Cavalcaselle est abandonnée sans rémission. Dans le tableau de Bruges cité que personne ne manque d'attribuer à Jean Van-Eyck, les prétendus St. Donatien et St. Georges doivent plutôt être considérés comme des portraits.

2.º — Huberto n'est jamais venu en Portugal et rien ne *prouve qu'il eût eu quelque relation avec le royaume.* Au contraire de ce que soutient Mr. Freire, ce fut précisement son frère Jean qui vint en Portngal en 1428 où il resta presque un an. Cela est vieux.

3.º — Si les renseignements que possède Mr. Freire le portent à admettre que le tableau ait été peint à la Miséricorde de Porto, ce tableau ne pourrait pas alors avoir été commandé par D. João I. La première Misèricorde du royaume fut celle de Lisbonne, et instituée par D. Léonor, veuve de D. João II, en 1498, sauf erreur.

4.º — On ne connait aucun argument important qui puisse invalider l'opinion courante, selon laquelle les personnages royaux du tableau constituent la famille de D. Manuel.

Mr. Freire convient avec nous que le chapeau de cardinal que l'infant D. Fernando fut sur le point d'avoir, n'est pas un motif à faire valoir auprés du chapeau que de fait eut l'infant D. Affonso, fils de D. Manuel.

5.º — Le portrait de D. João I qui se trouve dans l'œuvre de Faria e Souza n'a pas ici plus d'importance que les portraits de la Salle des *Capellos* de l'Université. Il parait que l'unique portrait authentique de ce monarque existe à Vienne en Autriche; il a été découvert par Mr. Joaquim de Vasconcellos.

La question reste donc exactemente dans le même état que l'a trouvèe Mr. Freire; et il n'est pas facile de la résoudre.

Bientôt les lecteurs de ce journal auront l'occasion de s'en convaincre, en lisant une réfutation de l'opinion qui attribue le tableau à Memling, réfutation qui eut pour défenseurs vigoureux le Vicomte de Soveral et l'amateur allemand Pacully qui écrivirent des articles sur cette question il y a quelque mois dans le *Commercio do Porto* de cette ville.

DUARTE LEITE.

MON SECOND ARTICLE
PUBLIÉ DANS «A MARSELHEZA» DU 20 AOUT
ET DANS LA «VOZ PUBLICA» DU 21

J'ai été tant soit peu surpris de la manière dont mon humble travail sur ce magnifique tableau a été interprété. Un Monsieur que je n'ai pas le plaisir de connaître, s'adresse à moi d'une façon un peu moqueuse, paraissant vouloir plutôt se débarrasser d'un marchand ambulant de pommades et d'autres spécifiques, que de contester mon article.

S. Ex.ce commence par dire que *je prétends les convaincre* que le célèbre tableau «*Fons Vitæ*» est dû au pinceau de Hubert Van-Eyck. *Je prétends les convaincre?* quel est le motif qui me pousse à cela? Ai-je quelque intérêt personnel à convertir Mr. Duarte Leite; ou quelqu'un autre? Le tableau est il à moi ou appartient-il à la Miséricorde de Porto? Ne devons-nous pas tous être intéressés à ce que le sujet s'éclaircisse le mieux possible? Il me semble que oui!

Voyons comment Mr. Duarte Leite réfute — *en peu de mots, dit-il* — mon opinion.

PRÉMIÉRE CONTESTATION DE MR. DUARTE LEITE

1.º—*On ne connait aucun tableau de Hubert Van-Eyck.*

Je suis entièrement convaincu que Mr. Duarte Leite n'a pas été dans la Cathédrale de Gand, car s'il l'eut visitée il y aurait trouvé le principal chef-d'œuvre du grand peintre.

Ces tableaux sont authentiques de manière à ne laisser aucun doute sur leur provenance par la description découverte sur l'un des panneaux qui se trouve au musée de Berlin et qui a été acquis par le roi de Prusse.

Donc, Mr. Duarte Leite trouve déjà à Gand et à Berlin des œuvres de Hubert Van-Eyck, commencées par lui et terminées par Jean ainsi que je l'ai dit dans mon premier article.

Mais il y a plus — : à Naples se trouve un tableau représentant *St. Jérôme arrachant une épine de la patte d'un lion ;* à Anvers une image *le vol d'une Vierge* qui lui sont attribués.

Mr. Duarte Leite a-t-il vu les tableaux qui sont à Gand et à Berlin ?

Peut-être non, c'est dommage, car s'il eut étudié ces précieuses compositions, il y eut reconnu une ressemblance parfaite comme style et comme faire ; avec le tableau de la Miséricorde, et, dans le panneau de Gand il aurait-retrouvé la célèbre *Fons Vitæ* dans l'*Adoration de l'agneau.*

De plus encore : je vais transcrire une note *très importante* du catalogue du musée de Madrid à propos du tableau n.º 2188, le *Triomphe de l'Eglise.* Le susdit catalogue dit :

Ce précieux tableau a été le sujet de longues discussions parmi ceux qui s'adonnent à la culture de l'histoire critique de la peinture flamande, quelques uns ont avancé qu'il a été

fait par Jean Van-Eyck, lors de son voyage en Espagne au temps du roi D. João II et donné par son fils Henri IV au monastère del Parral de Ségovie.

Ils n'assurent pas qu'il soit l'œuvre des frères Van-Eyck comme l'affirme Michiels, ni de Jean Van-Eyck comme le croit Cavalcacelle, ni de Hubert Van-Eyck comme le suppose Passavant.

Cependant l'opinion du Sagace Mundler, embrassée par le Dr. Waagen et par Cruzada Villaamil est que la composition des deux auteurs du fameux rétable *Adoration de l'agneau, de Gand*, a été terminée par le plus jeune frère et sa sœur Marguerite.

Nous avons donc trois individus aux quels Mr. Duarte Leite ne refusera sans doute pas de reconnaître autorité pour avancer au moins ceci:

Que le tableau de Madrid n.º 2188 est des frères Van-Eyck où il est clair que travailla Hubert.

SECONDE CONTESTATION DE MR. DUARTE LEITE:

Huberto n'est jamais venu en Portugal et rien ne prouve qu'il eût eu quelque relation avec le royaume mais son frère Jean Van-Eyck, oui.

Dire *cathégoriquement* qu'un individu mort il y a sûrement cinq siècles n'est pas un point déterminé, me rapelle un nègre qui, ayant été engagé pour représenter le rôle d'un blanc dans un cirque, se peignit le visage en blanc, il est clair qu'il

ne réussit pas à tromper le public qu'il tint en hilarité constante.

Je ne veux pas dire par là que Mr. Duarte Leite me fît rire, mais il m'a laissé voir combien il est faible dans l'art de peindre.

Dans mon premier article, trouvant presque impossible de garantir que Van-Eyck eût entrepris un voyage sans doute pénible à cette époque, je me suis borné — comme cela devait être — à tirer des conclusions dont quelques unes sont basées sur des faits, telles que les relations qui existaient alors entre le Portugal et les frères Van-Eyck, conclusions fondées encore sur les nombreux tableaux y existant aujourd'hui, ce qui prouve bien l'influence de l'école flamande dans ce royaume pendant de longues années.

Les relations commerciales et politiques avec la Flandre, la culture des richesses et des arts à laquelle l'Amérique & l'Inde donnaient occasion; la manière de peindre que nous trouvons en beaucoup de tableaux, obéissant tous à une exagération de sentiment religieux; il découle de tout cela que ces peintres étaient recherchés dans la péninsule.

Du reste quelques écrivains à peine se rapportent à Jean Van-Eyck, quand la vérité est que, selon l'opinion des critiques des plus autorisés tels que Mundler, Waagen et beaucoup d'autres, tous les deux avaient collaboré aux œuvres principales.

Ainsi, par exemple, nous avons le tableau du musée de Madrid — que Mr. Duarte Leite ne connait peut-être pas — qui est catalogué comme un chef-d'œuvre de Jean, mais selon l'opinion des mêmes critiques, comme un chef-d'œuvre des frères Van-Eyck.

Voilá donc Mr. Duarte Leite, comment, donnant crédit à

des rapports autorisés, les frères Van-Eyck devaient se trouver dans la péninsule à ce moment là, et il n'y a rien d'extraordinaire que, avant ou aprés, ils eussent séjourné en Portugal.

Dans un autre article, je démontrerai qu'il y a toutes les probabilités pour croire que l'école flamande du moyen-âge a été creée en Portugal par les quatre frères Van-Eyck, où ils ont laissé, selon ma conviction, de nombreux originaux dont quelques uns sont attribués aujourd'hui à *l'imaginaire Grão Vasco*, ou *Vasco Fernandes*.

TROISIÈME CONTESTATION DE MR. DUARTE LEITE

En admettant que le tableau ait été peint dans la Miséricorde de Porto, il ne pourrait avoir été commandé par D. João I.

Mais, je n'ai pas dit que le tableau ait été peint dans la Miséricorde de Porto, mais bien qu'on m'avait informé qu'il avait été peint dans *l'église primitive* de la Miséricorde de Porto, ce qui est très différent.

L'église, dépendance aujourd'hui de la Miséricorde de Porto, n'existait-elle pas il y avait déjà longtemps, quand fut instituée cette maison de bienfaisance ?

Oui certainement et sinon, voyons :

Le tableau, d'après des renseignements dignes de foi que je possède et d'après la tradition a été dans les vieux cloîtres de la Cathédrale, dans une dépendance des quels la Confrérie de la Miséricorde a fonctionné primitivement. L'église a été *renouvelée* en 1750 on ignore la date de sa construction.

Or, ce fut dans cette église que le mariage de D. João I a été célébré, et la reine à son arrivée d'Angleterre, a logé dans le palais épiscopal — *cela est-vieux.*

Le fait de vouloir que le tableau fût un don de la reine D. Léonor — comme on le dit aussi — prouve-t-il par hasard que ce fût cette majesté qui le fit peindre, ou que le tableau représente D. Manuel ?

Non, sans doute; il prouve seulemant que D. Léonor disposait d'un tableau auquel elle avait droit à quelque titre.

Alors, voilà le cheval de bataille de Mr. Duarte Leite, mortellemente blessé et hors de combat, donc je répète :

Je ne dis pas que le magnifique chef-d'œuvre — laissez moi l'appeler ainsi — de Van-Eyck ait été peint dans la Miséricorde, mais bien dans *l'église primitive de la Miséricorde*, ce qui est très différent et très important comme les lecteurs peuvent l'apprécier.

QUATRIEME CONTESTATION DE MR. DUARTE LEITE

On ne connait aucun argument important qui puisse invalider l'opinion selon laquelle le tableau constitue la famille de D. Manuel.

Voyons si j'arrive à le convaincre du contraire.

D. Manuel a eu 13 enfants. Quatre moururent très jeunes; il en resta neuf qui devaient figurer dans le tableau qui fait l'objet de cette discussion quand on n'y en trouve que huit.

Quant au chapeau de Cardinal — le chapeau fatal — D.

Manuel avait deux enfants et non pas un, qui reçurent des honneurs du pape : *D. Affonso et D. Henrique.*

Par cela même il devrait y avoir dans le tableau deux chapeaux et non un seul comme on le voit dans l'original.

Ajoutez à cela la différence qu'il y a entre l'âge de D. Isabel & celui de D. Beatriz : la première est née en 1503 et la seconde en 1504, tandis que dans les originaux mêmes, cette différence est beaucoup plus sensible.

Selon ma modeste opinion sur ce sujet, je le répéte :

Le chapeau de cardinal dans ce tableau est une allusion à un fait historique et peut-être une distinction par laquelle le peintre a voulu flatter l'infant plein de caprices religieux.

Comme on le sait, ce chapeau fut offert à D. Fernando, fils de D. João I à sa majorité et selon quelques historiens, il le refusa malgré ses tendances à la vie monastique. On ne doit pas s'étonner non plus que le pape Eugène IV lui eût fait cette offre quand il était jeune, honneur qui était habituel de la part de Sa Sainteté et qui fut conféré aussi à D. Affonso, fils de D. Manuel, à l'âge de neuf ans.

DERNIERE CONTESTATION DE MR. DUARTE LEITE

Le portrait de D. João I qui se trouve dans l'œuvre de Faria e Sousa n'a pas ici plus d'importance que les portraits de la salle des Capellos de l'Université. Il parait que l'unique portrait authentique existe à Vienne en Autriche.

J'ai vu le portrait au quel Mr. Leite se reporte. Il représente une figure d'un âge très avancé, les mains jointes et il est

imberbe. Que Mr. Leite obtienne une reproduction de ce tableau & qu'il le compare à l'original dont nous occupons & il y verra une ressemblance parfaite.

Attribuer le tableau à Memling est un argument de plus pour démontrer qu'il y a impossibilité que le tableau représente D. Manuel, car ce monarque étant né en 1469 et mort en 1521, il est impossible que Memling mort en 1495 ait peint le tableau.

Du reste voyons :

Naissance de D. Manuel.....	1469
Age qu'il parait avoir dans le tableau (pour le moins).....	40
	1509

Memling étant mort en 1495, il est clair que personne ne pourra prétendre qu'il eût peint ce tableau aprés sa mort!

Ceci est donc une absurdité. Mais supposant que ce n'en soit pas une, et le tableau représentant D. Manuel — qui a coupé sa barbe pour se faire peindre! qui est-ce qui a peint ce portrait?

Enfin il est possible que mon illustre adversaire en me répondant — Comme je l'espère — arrive à détruire mon illusion.

Il existe en outre à Londres, dans *British Museum*, un portrait de la reine D. Filippa, femme de D. João I, parfaitement semblable comme visage, figure britannique très prononcée, manière de s'habiller et jusque dans le format du diadème, au tableau sur le quel nous discutons.

Moreira Freire.

RÉPLIQUE DE MR. DUARTE LEITE PUBLIÉE DANS LA «VOZ PUBLICA» DU 23 AOUT 1896.

Aprés avoir lu le deuxième article de Mr. Moreira Freire sur le tableau *Fons Vitæ,* je me suis repenti d'être venu contester publiquement les singulières assertions du premier.

Il ne prétendait convaincre personne avec ses deux colonnes de prose; tout cela n'est autre chose qu'une simple expansion pour le soulagement de l'auteur. Il eut été mieux de tenir secrète cette opération.

Mais insister maintenant sur les mêmes erreurs et sur le mêmes fantaisies, il se présente si mal pourvu de renseignements, si faible en notions critiques qu'il me semble que toute polémique engagée entre nous devra être absolument stérile; le public n'y gagne rien, je perds mon temps et Mr. Freire conserve obstinément ses croyances.

Néanmoins, pour ne pas être taxé d'homme peu courtois, je vais, pour la dernière fois, répondre aux points principaux de l'article en question.

1.º — Je persiste à soutenir qu'on ne connait aucun tableau de Hubert Van-Eyck. Quand on découvrit la célèbre inscription latine dans le panneau du polyptique de S. Bavon, quelques critiques donés d'magination arrivèrent à découvrir que certains tableaux, jusque là attribués à Jean Van-Eyck ont été peints par Hubert et par ses frères. Waagen fut le principal défenseur de cette opinion dont la vogue fut de peu de durée, puis la discussion rigoureuse qui suivit sur tous les documents existants porta à la conclusion Suivante:

«On ne connait aucun tableau des frères de Jean Van-Eyck ; on sait seulement que Hubert commença *(incepit)* le fameux polyptique et que Jean le termina *(perfecit)* huit ans après la mort de son frère (1426).»

Les tableaux cités de Naples et d'Anvers n'échappent pas à cette sentence. Mr. Freire l'ignorait; mais aussitôt que je le lui ai dit, il eut dû s'en informer ou procéder à des lectures sur ce sujet. Au lieu de cela, pour confirmer l'opinion contraire de Mundler et de Waagen, il s'appuie sur l'autorité de Waagen et de Mundler, C'est peu.

Je me borne ici à lui présenter une déposition incontestable relative ao tableau de St. Bavon. Le célèbre Albert Durer laissa consignée dans une relation journalière de son voyage en Flandre, sa visite à Gand, où il admira le polyptique qu'il attribue à Jean ; or, il n'est pas admissible qu'en 1520, lorsque la tradition du grand maître flamand était encore tres vive. l'illustre peintre allemand se trompât sur la paternité d'un tableau ayant une réputation européenne.

Mr. Freire doute que je sois allé a Gand, à Berlin & à Madrid avec un air de supériorité de quelqu'un qui y est allé.

Je lui avoue solennellement et humblement que jamais je ne suis allé par là.

A Bruxelles j'ai vu, comme tous les mortels, deux des panneaux du polyptique, Adam et Eve (peut-être Mr. Freire ignore-t-il que ce sont les originaux;) et à Anvers j'en ai vu une bonne copie complète. Mais je me persuadrai difficilement que ma présence ou même celle de Mr. Freire dans la ville flamande puissi terminer ou même éclaircir la discussion sur Hubert & Jean Van-Eyck.

Quant à la ressemblance entre le polyptique et le tableau de la Miséricorde, il me semble que Mr. Freire eût agi plus prudemment en cachant qu'il est allé a Gand. Eh bien! Mr. Freire a l'idée d'attribuer à Jean Van-Eyck le panneau portugais où l'on voit un ornement *renaissance* dans les fonts baptismaux qui contiennent le sang divin.

2.º — Mr. Freire s'étonne que j'affirme que Hubert n'a jamais passé ici, et je continuerai à l'affirmer tant qu'on ne démontrera pas le contraire. Je lui ai déjà appris que Jean est venu dans la péninsule, et, si j'avais le temps, je lui décrirais ici son voyage minutieusement; il serait bon que lui en échange, démontrât au public que les frères du flamand sont aussi venus ici.

En supposant que le tableau de Madrid eût été peint en Espagne il resterait seulement á prouver que ce ne fut par Jean seul, mais aussi par quelques uns de ses frères.

Je ne lui conseille donc pas, car c'est inutile, le travail annoncé de montrer combien fut grande dans la péninsule l'influence de Jean Van-Eyck (sans parler de ses frères) comme aussi des maîtres flamands qui vinrent après, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Quentin Metsys, etc. On sait cela il y a de longues années, et l'on sait de plus que Gran Vasco n'est pas un personnage imaginaire, ainsi que l'affirme Mr. Freire, qu'il consulte les auteurs, et, s'il avait des doutes,

qu'il aille à Vizeu trouver le Dr. M. d'Aragão qui a publié deux volumes sur cette ville, il n'y a pas longtemps, et il lui montrera des documents qui le laisseront plein de certitude.

Je le félicite, en passant, de son excellente plaisanterie du nègre du cirque, elle est amusante et n'offense presque pas, Mr. Freire; en suivant cette voie, pourra acquérir quelque notoriété, plus que par la critique sur la peinture.

3.º — Dans son premier article et d'après des renseignements qu'il possédait, que le tableau en question eût été peint dans l'église primitive de la Miséricorde.

Après que je lui eus fait voir l'anachronisme que existait dans la base de cette assertion, il la modifia et fit de nouvelles découvertes, ainsi, il assure que l'église, dépendance au jour d'hui de la Miséricorde, existait il y déjà longtemps quand cette maison de bienfaisance fut instituée. Ce n'est pas.

La Miséricorde de Porto a été instituée par D. Manuel par un décret du 14 mars de 1499 et a fonctionné primitivement, dans le vieux cloître de la Cathédrale, dans la chapelle de N. D. de l'Incarnation (d'autres disent de S. Thiago) qui était primitive à cette confrérie; le premier siège de celle-ci fut le 7 d'août de 1502.

Delà il passa à l'église de la Miséricorde le 13 décembre 1559, et sur la construction de la quelle il y a de nombreuses données. En 1750, ce temple passa par une transformation considérable.

Plus loin, Mr. Freire dit; *or, ce fut dans cette église que le mariage de D. João I fut célébré — Cela est vieux.*

Au contraire, Mr. Freire, cela est très nouveau — c'est une grande erreur; D. João I se maría à la Cathédrale.

4.º—En quatrième lieu, Mr. Freire s'efforce de vouloir me

convaincre que la famille royale du tableau *Fons Vitæ* ne peut pas être celle de D. Manuel.

Avant tout, laissez moi l'informer que ce roi a eu 12 enfants et non 13. Les voici, avec les dates de leurs naissances.

De la première femme D. Izabel, l'infant D. Miguel (23 août-1498) qui mourut le 19 Juin 1500.

De sa deuxième femme D. Maria, morte le 7 mai 1517, les infants :

1.° D. João (6 Juin 1502); 2.° D. Izabel (24 Octobre 1503; 3.° D. Beatriz (31 décembre 1504); 4.° D. Luiz (3 mars 1506; 5.° D. Fernando (5 juin 1507); 6.° D. Affonso (23 avril 1509); 7.° D. Henrique (31 Janvier 1512); 8.° D. Duarte (7 septembre 1515); 9.° D. Antonio (9 septembre 1516), qui mourut dans sa tendre enfance.

De sa 3me femme, D. Léonor (1499), les infants D. Carlos (18 février 1520), qui mourut l'année suivante, et D. Maria (18 juin 1531), huit mois avant la mort de son père.

En excluant évidemment, l'enfant de la première femme, le 9me de la seconde et les deux de la troisième, il en reste 8 de la seconde ; si nous fixons l'époque de la peinture du tableau en 1517 ou en 1518, les âges de ces infants s'accordent très bien avec l'aspect et la taille qu'ils ont dans la peinture.

A propos du chapeau de cardinal, Mr. Freire profite de l'occasion pour donner un nouveau coup a la chronologie.

Il sait que l'infant D. Henrique a été fait cardinal en 1545, cela est vrai, 24 ans aprés la mort du père ; quand son frère aîné avait 43 ans.

Je vais lui démontrer maintenant que la famille reignante du tableau ne peut pas être celle de D. João I. Ce prince se maria en 1387, à lâge de 29 ans avec D. Filippa de Lencastre qui avait 28 ans.

Avant ce mariage il eut deux batards: D. Affonso, comte de Barcellos, né en 1377, et D. Brites qui épousa en 1405, le comte d'Arundel

De sa femme légitime il eut les enfants suivants:

1.° — D. Branca (1388, mourut à l'âge de 8 mois); 2.° — D. Affonso (1390-1400?); 3.° — D. Duarte (1391-1438); 4.° — D. Pedro (1492-1449); 5.° — D. Henrique (1394-1460); 6.° — D. Izabel (1397-1471), qui épousa en 1430 le duc de Borgonha, 7.° — D. João (1400-1442); 8.° — D. Fernando (1402-1443).

En admettant l'hypothèse stupefiante que les rois eussent consenti que les fils batards figurassent indistinctement dans le tableau avec les fils légitimes, comment expliquer la différence des âges que paraissent avoir les personnages royaux?

De plus, le chapeau de cardinal ayant été offert à D. Fernando à sa majorité, c'est-a-dire, après l'âge de 14 ans, le tableau est postérieur à 1416; maîs alors D. Brites était déjà mariée il y avait 15 ans, en Angleterre, et le comte de Barcellos avait, pour le moins, 39 ans, et l'infante la plus jeune 19! Il suffit de regarder le tableau pour voir combien l'hypothése de Mr. Freire est erronée.

Pour couronner son plaidoyer, Mr. Freire dit que le roi D. Manuel ne peut être représenté parceque quelqu'un attribue le tableau à Memling qui mourut en 1495 (sinon le 11 août 1494). La seule chose qu'on pourrait en conclure c'est que le tableau ne doit pas être de Memling; mais cela reste pour plus tard.

Je met ici un point à la discussion, et à propos.

Duarte Leite.

MON TROISIÉME ARTICLE PUBLIÉÈ DANS «A MARSELHEZA» DU 26 AOUT ET DANS LA «VOZ PUBLICA» DU MEME JOUR

Mr. Duarte Leite dit qu'il se repent d'être venu contester des assertions singulières et promet de mettre un point à la discussion.

C'est fâcheux qu'il ne veuille pas la continuer car il se ferait connaître comme très fin critique en art tandis que je ne sortirais pas du modeste cirque, y exhibant des cabrioles qui l'amuseraient beaucoup ainsi que le public de Porto.

Je pourrais abuser de sa promesse pour lui répondre par des colonnes successives de ma prose *pour mon soulagement* — comme le dit Mr. Duarte Leite — et il tirerait un avantage de la dernière, impression produite par lui sur le public, qui, peut-être n'est pas doué de sa perspicacité.

Mais, je ne le ferai pas et je me bornerai à éclaircir un brouillamini que Mr. Duarte Leite a fait de mon pauvre article et je répondrai aussi à quelques unes de ses assertions.

Il continue à soutenir qu'il ne connait aucun tableau de

Hubert Van-Eyck. Il est dans son droit et il n'y a aucun argument possible contre une telle disposition.

Que Mr. Duarte Leite écoute cependant ce que dit Eugène Fromentin peintre distingué du XIXe siècle et critique érudit, plus autorisé certainement que quelqu'un de nous.

«Dans la composition importante de l'*adoration Mystique* de la cathédrale de Gand on trouve représenté Dieu le Père vu de face, assis sur un trône couvert par un dais doré et ayant comme fond une tapisserie bleue émaillée de fleurs d'or. Dieu le Père porte un manteau rouge, il a la tête couverte de la tiare garnie de rangées de perles. De la main droite, *gantée,* il donne la bénédiction et tient dans la main gauche un sceptre si richement orné que quelques artistes affirment qu'il faudrait presque deux mois pour l'éxécuter.

«Dans cette composition *(une variante de St. Pierre* de la Cathédrale de Vizeu) on voit à gauche la Vierge qui est de profil, revêtue d'un manteau bleu brodé de pierreries; une couronne très riche est posée sur ses cheveux blonds. A droite, St. Jean Baptiste, également de profil, portant une tunique brune, bénissant de la main droite et, avec la main gauche il feuillette un livre de prières posé sur ses genoux.

C'est en 1420 que les Van-Eyck s'etablissent à Gand. Hubert l'ainé, met la main au grandiose triptyque de Saint-Bavon : il en conçoit l'idée, en ordonne le plan, en exécute une partie et meurt à la tâche vers 1426.

Jean, son jeune frère et son élève, poursuit le travail, le termine en 1432, fonde à Bruges l'école qui porte son nom, et y meurt en 1440, le 9 juillet. En vingt ans, l'esprit humain, représenté par ces deux hommes, a trouvé par la peinture la plus idéale expression de ses croyances, la plus physionomique expression des visages, non pas la plus noble, mais la pre-

mière et correcte manifestation des corps en leurs formes exactes, la première image du ciel, de l'air, des campagnes, des vêtements, de la richesse extérieure par des couleurs vraies, il a créé un art vivant, inventé ou perfectionné son mécanisme, fixé une langue et produit des œuvres impérissables. Tout ce qui était à faire est fait. Van der Weyden n'a d'autre importance historique que de tenter à Bruxelles ce qui s'accomplissait merveilleusement à Gand et à Bruges, de passer plus tard en Italie, d'y populariser les procédés et l'esprit flamands, et surtout d'avoir laissé parmi ses ouvrages un chef-d'œuvre unique, je veux dire un élève qui s'appelait Memling.

«*D'oú sont venus les frères Van-Eyck* se fixer à Gand en 1420, au milieu d'une corporation de peintres qui existait déjá? Qu'y apportèrent-ils? Qu'y trouvèrent-ils? Quelle fut l'importance de leurs découvertes dans l'emploi des couleurs à l'huile? Quelle fut, enfin, la part de chacun des deux frères dans cette page considérable de l'agneau mystique?

«*Toutes ces questions ont été posées, discutées savamment, mal resolues.*

«Ce qu'il y a de probable, quant à leur collaboration c'est que Hubert fut l'inventeur du travail, qu'il en peignit les parties supérieures, les grandes figures *Dieu le Père, la Vierge, Saint Jean.*»

Voici, Mr. Duarte Leite, Eugène Fromentin, la plus grande autorité en peinture admettant Hubert Van-Eyck comme artiste & demandant d'où il est venu! Voici Fromentin, le grand investigateur, ignorant d'où sont venus les frères Van-Eyck!

Mais Mr. Duarte Leite croit avoir le droit d'assurer qu'on ne connait aucun tableau de Hubert Van-Eyck et que Hubert n'a jamais été dans la péninsule, jugement dont personne ne le fera démordre tant qu'on ne lui prouvera pas le contraire!

Nous avons le problème d'Archimède : qu'on lui donne un levier assez grand et un point d'appui et il levra le monde!

Plus loin je reviendrai sur cette question, et en parlant d'abord du voyage qu'il me conseille de faire jusqu'à Vizeu, je répondrai :

J'y suis allé aussi, lá j'ai causé avec Mr. le Dr. Aragão homme très intelligent et très modeste qui m'a reçu fort aimablement.

J'ai tenu cachée l'*opération du soulagement* — ce que l'on me conseille — je ne lui ai pas débité de prose, mais je lui ai exposé très simplement mon opinion.

Mr. le Dr. Aragão ne garantit pas que les tableaux qui existent dans la Cathédrale de Vizeu soient de Vasco Fernandes, mais bien, que, devant se reporter à des documents trouvés sur l'existence de Vasco Fernandes — chose déjà très connue — ils le portent à attribuer les originaux à ce peintre.

Mais quels sont les principaux documents découverts jusqu'à aujourd'hui? *Un acte de baptême fait dans une église de Vizeu, découvert par le prêtre José d'Oliveira Berardo et qui portait qu'un Vasco, fils de Francisco Fernandes peintre était né dans cette ville en* 1552 *!*

Est-ce un document précieux ?

Il me semble que non !

Enfin, comme je l'ai déjà dit, je ne veux pas abuser de la condescendance du polémiste distingué et je terminerai sur le sujet de la venue ici des frères Van-Eyck en soutenant qu'il y a toutes les probabilités que ces peintres d'origine flamande sont nés en Portugal ou qu'ils y restèrent plusieurs années, probabilités que je présenterai bientôt au public & à Mr. Duarte Leite.

Quant à ce qui regarde l'ornement renaissance qu'il dit

avoir trouvé sur les fonts baptismaux qui contiennent le sang divin, nous en avons parlé. Qu'il examine bien et il verra qu'il y a là du style renaissance, et beaucoup.

Maintenant, arrivons au brouillamini. Mr. Duarte Leite dit que dans mon premier article j'admets que le tableau a été peint dans l'église primitive de la Miséricorde de Porto, opinion que j'ai modifiée en faisant de nouvelles découvertes — Et ici commence l'imbroglio.

J'ai dit dans mon deuxième article :

«Selon des renseignements dignes de foi, et d'après des traditions, le tableau a été dans les vieux cloîtres de la Cathédrale, dans une dépendance des quels la confrérie de la Miséricorde a fonctionné primitivement. L'église a été *renouvelée* en 1750 et l'on ignore la date de sa construction.

«*Or, ce fut dans cette église que le mariage de D. João I a été célébré* et la reine, à son arrivée d'Angleterre, a logé dans le palais épiscopal — *cela est vieux.*»

Mr. Duarte Leite répond :

«Mr. Freire dit plus loin : *Or, ce fut dans cette église que le mariage de D. João I a été célébré... cela est vieux.*»

«Au contraire, Mr. Freire, cela est très nouveau — et c'est une grande erreur ; D João I, se maria dans la Cathédrale.»

Comme vous le voyez, Mr. Duarte Leite est résolu à m'embarrasser ou à me contredire. Or puis que j'ai dit que le tableau était dans les cloîtres de la cathédrale et que cette église avait été renouvelée en 1750 et qu'on ignore — du moins, j'ignore, moi — la date de sa construction, et assurant ensuite — point principal pour moi — que c'est dans cette église — il est clair que c'est dans la Cathédrale ! — qu'on a célébré le mariage de D. João I, Mr. Duarte Leite vient dire, ayant l'air de plaisanter : *Cela est très nouveau et c'est une grande erreur ;*

et d'un ton sentencieux : *D. João I s'est marié à la Cathédrale !!*

Je lui ai déjà dit que ce serait son meilleur argument s'il réussissait à l'emporter sur ce point de la discussion, mais, fatalité, il s'est trompé deux fois & n'a pas réussi !

Je le déclare : cela devient mon cheval de bataille : le tableau était dans les cloîtres de la Cathédrale, église où s'est marié D. João I, et personne encore n'a prouvé le contraire. Je suis entêté, que l'on prenne patience, Mr. Duarte Leite aussi l'est.

Parlons maintenant de l'histoire de Portugal :

Mr. Duarte Leite dit que D. Manuel eut 12 enfants et non 13 comme je l'ai affirmé. Ce n'est pas. Il a eu 13 enfants et non 12, et ces enfants sont :

De son premier mariage avec D. Izabel :

1.° — D. Miguel, né en 1498 et mort en 1500.

De son deuxième mariage avec D. Maria :

2.° — D. João, né en 1502 et qui fut ensuite le roi D. João III ;

3.° — D. Izabel, née en 1503 et mariée en 1526 avec Carlos V ;

4.° — D. Beatriz, née en 1504, qui fut ensuite duchesse de Savoie ;

5.° — D. Luiz, né en 1506, duc de Beja ;

6.° — D. Fernando, né en 1507, duc de Guarda ;

7.° — D. Affonso, né en 1509 et *cardinal á l'âge de 9 ans ;*

8.° — D. Henrique, né en 1512, *et ensuite cardinal*, et dernier roi de la race d'Aviz, mort en 1580 ;

9.° — D. Duarte, né en 1515 et mort en 1540 ;

10.° — D. Maria, *morte étant encore jeune* (oubliée par Mr. Duarte Leite) ;

11.º — D. Antonio, né en 1516, mort aussitôt sa naissance

De son troisième mariage avec D. Leonor :

12.º — D. Carlos, né en 1520, mort en 1521 ;

13.º — D. Maria, née en 1521, *morte en* 1577 ; et fondatrice de l'église de Luz.

De ces enfants, quatre moururent, les uns aussitôt leur naissance, les autres très jeunes, c'est : D. Miguel, D. Maria, D. Antonio et D. Carlos.

Mon illustre adversaire peut donc voir que je ne me suis pas trompé. Il reste *neuf* enfants de D. Manuel et il en figure huit dans le tableau. En outre, il y a *deux cardinaux*, et dans le tableau, il n'y en a qu'un seul. Mr. Duarte Leite ne trouverait pas de réponse à faire à cela s'il n'avait pas déclaré considérer la question comme terminée.

Du reste, je ne me conforme pas à la manière dont il démontre que le tableau ne peut représenter la famille de D. João I et le public lui-même reste sans y rien comprendre.

Il n'y a qu'une seule manière d'éclaircir ce point : Comparer l'époque de la naissance de chaque personne, en vue de l'original et alors, en tirer des conclusions ; nous devrions nous rencontrer là, et avec tous ceux qui voudraient assister à la discussion.

Mais, revenant à Fromentin il demandait : «D'où sont venus les frères Van-Eyck ?

On devrait lui répondre : de Portugal ! — Mr. Duarte Leite va rire certainement, mais n'importe !

On peut trouver l'affirmative osée, mais c'est mon opinion et chacun a la sienne. Mr. Duarte Leite assure qu'on ne connait aucune œuvre de Hubert Van-Eyck et il soutient l'erreur ; il ne devra donc pas s'étonner qu'un autre soutienne

une autre erreur, quand surtout elle vient d'une conviction intime.

Dans cette question il ne suffit pas d'agir sur des renseignements et sur des rapports d'un critique ou d'un autre, il faut avoir fait une étude pratique, qui ne s'obtient qu'au bout de longues années, avec une persistance de fer et une application sans limites. Sur quoi fondé-je mon opinion, demandera Mr. Duarte Leite? Sur cette observation pratique et sur cette grande persistance qui m'a déjà valu l'épithète de maniaque!

Dans les tableaux qui sont à Vizeu, comme dans quelques autres dispersés en Portugal, Mr. Duarte Leite — s'il voulait la bien observer — y remarquerait la même manière de peindre que Van-Eyck, la même expression dans les figures, le même coloris et parfois, le même sujet, avec quelques changements

Mais attribuer ces tableaux à Vasco Fernandes est inadmissible parceque ce peintre existant au XVIe siècle, à cette époque déjà ses productions devaient avoir beaucoup plus de douceur, et de miroitement qui provenait du vernis bien connu alors grâce à la découverte de Jean Van-Eyck.

Donc, le manque de vernis indique déjà un commencement d'école, il marque une époque déterminée : celle de Hubert Van-Eyck et de ses frères, les initiateurs de cette école.

Comment obtenir d'autres preuves? c'est impossible et nous n'avons que la logique des faits pour base à une discussion.

En admettant que les frères Van-Eyck aient été dans la péninsule, on ne peut exiger que l'on s'y soit occupé de leurs personnes à cette époque où l'on manquait absolument de connaissances en peinture et qu'ils étaient complètement inconnus comme artistes.

En outre, les publications étaient rares et, par conséquent

les notes écrites manquaient. Mais, en supposant même qu'il n'en fût pas ainsi, qui est-ce qui pensait, en ce temps là, à écrire sur la peinture? On dit que nous avons eu un peintre portugais, Vasco Fernandes qui a précédé Van-Eyck de deux siècles, et, pour prouver l'existence de ce peintre, l'unique document sérieux trouvé jusqu'à aujourd'hui, est un acte de baptême!

Comment vouloir trouver ici des documents sur l'existence des frères Van-Eyck qui existaient deux-cents ans avant Vasco Fernandes.

Comment Mr. Duarte Leite peut-il assurer que Hubert Van-Eyck, n'ait jamais été en Portugal?

J'ai déjà prouvé que le tableau de la Miséricorde représente D. João I et le rédacteur du *Reporter* est d'accord sur ce point — il n'en pouvait être autrement. — Mais il insinue qu'on doit attribuer le tableau à Vasco Fernandes, ce qui est impossible, Gran Vasco ou Vasco Fernandes vivait au XVIe siècle, tandis que D. João I vivait vers le milieu du XVe

Que le *Reporter* me permette donc de lui adresser cette question:

Puisque — selon son opinion — Van-Eyck n'a pas été l'auteur du tableau et que ce n'a pas été non plus Vasco Fernandes, comme le voit le rédacteur; quel en a été le peintre?

J'ai prouvé aussi qu'on ne pouvait l'attribuer à Memling — et Mr. Duarte Leite arrive à en convenir.

En admettant même l'hypothèse absurde que le tableau représente D. Manuel, absurdité dans la quelle tomba Mr. Duarte Leite sans s'en apercevoir! Car il n'a pas remarqué qu'en s'étendant sur l'histoire — point sur lequel, du reste, il s'est trompé, comme je l'ai démontre — il mentionne *trois infantes*, quand, *il n'en est répresenté que deux dans l'original*?

Voici le bouquet final que je lui réservais en n'insistant plus sur le nombre de 13 enfants qu'a eus D. Manuel, dont quatre étaient morts

Dans le tableau, il aurait dû y en avoir 9 et il ne s'y en trouve que 8. Sans compter la longue barbe qui ornait le visage du monarque qui y est peint imberbe selon l'opinion de Mr. Duarte Leite.

D. Manuel portait-il la barbe ou non ?

Il n'existait pas un seul portrait de lui sans barbe ? Et on ne peut supposer que, par un caprice, il se fût rasé pour se faire représenter sans barbe dans le célèbre *Fons Vitæ*.

Mais laissons de côté la barbe.

En supposant que réellement ce fût Vasco Fernandes qui peignit le tableau & que ce tableau représente D. Manuel sans barbe ; une infante habillée en garçon et un infant amphibie, plongé dans les fonts baptismaux, cela devenait un drôle de tableau tout en étant une œuvre merveilleuse en peinture ; comment admettre qu'il n'existe pas la moindre note sur une production si extraordinaire ?

C'est stupéfiant !

Maintenant, stupéfiant : il me reste à relever cette expression que Mr. Duarte Leite a employée si légèrement. Alors Mr. Duarte Leite trouve *stupéfiant* que D. João ait réuni deux enfants naturels, mais reconnus légalement, aux autres frères et à sa famille ? Cela est nouveau ! Si l'indignation venait d'un général de jésuites, je ne m'en étonnerais pas, mais d'un démocrate — et d'un vrai démocrate — c'est extraordinaire !

Quelle figure ferait Mr. Duarte Leite s'il avait des enfants naturels et qu'un réactionnaire blamât son procédé quand Mr. Duarte Leite, accomplissant un devoir, les reconnaîtrait

leur ferait donner de l'éducation & les présenterait dans la société?

S'il pouvait l'envoyer à la tour de Bugio, il l'y enverrait certainement!

J'ai fini. J'attends avec anxiété que Mr. Duarte Leite nous parle de Memling pour éprouver encore sa patience par quelque *prose pour mon Soulagement personnel.*

MOREIRA FREIRE

ARTICLE PUBLIÉ
DANS LE «REPORTER» DU 28 AOUT 1896

La controverse sur l'authenticité du fameux tableau *Fons Vitæ*, de la Miséricorde de Porto a plus que démontré la justesse de notre assertion, que, pour résoudre une si grande question d'une manière satisfaisante, il serait nécessaire de commencer par étudier l'histoire de la peinture portugaise au XVe et au XVIe siècle. En admettant que ce soit la famille de D. João I qui est representée dans ce tableau, comme tout porte à le croire, il devient impossible d'accepter la paternité des Van-Eyck par diverses raisons que, déjà, nous avons données ici et que nous ne répèterons pas. Voilà la difficulté.

Les deux adversaires, Mr. Duarte Leite et Mr. Moreira Freire n'ont pas encore présenté d'argument concluant pour quelqu'une des parties, dans la discussion engagée. Et de la part du premier, il y a même menace de ne rien dire de plus. La question en est donc arrivée à un point dèplorable. Si elle continuait elle contribuerait certainement à éclaircir ce pro-

blème interessant. Des questions de cette nature doivent être traitées avec le plus grand calme, libre de toute passion excepté celle de l'art, Cela sans intention de censure.

Mr. Duarte Leite réfuta la vaillante affirmative que le fameux tableau est de Van-Eyck. Celá n'avança à rien car il n'a pas dit ce qu'il pensait de son authenticité. Maintenant Mr Moreira Freire dans un article que nous avons reproduit autre part, va plus loin car après avoir observé la critique de Fromentin, il réplique que les fréres Van-Eyck sortirent de Portugal pour aller en Hollande, et soutient qu'il y a toutes les probabilités pour croire que ces peintres, d'origine flamande, sont nés en Portugal ou qu'ils y sont restés plusieurs années.

Nous avons déjà dit, et nous insistons, que si l'on eut fait une étude comparative et profonde de tous les tableaux du XVe siècle que nous possédons en les confrontant avec ceux de l'école primitive hollandaise, peut être serait-on arrivé à vérifier qu'une part de la gloire de la création e du développement des écoles de peinture flamandes revient au Portugal, car, de plus, les artistes portugais, et quelques uns ayant une renommée, que nous rencontrons en Flandre vers cette époque, sont assez nombreux. La vaillante affirmative de mr. Moreira Freire que les Van-Eyck sont sortis de notre pays, y sont nés ou y ont étudié, justifie pleinement notre sentimant c'est-à-dire, ce Monsieur reconnait que ce tableau est un produit tout-à-fait de notre milieu.

Mr. Moreira Freire promet de justifier les nouvelles affirmations qu'il avance. Puisse-t-il le faire bientôt afin d'éclaircir un sujet si curieux. Mais nous croyons qu'il n'y réussira pas entièrement, attendu que, pour obtenir ce résultat, il serait necessaire de recourir à des documents véridiques et nous

n'en voyons nulle parte. Dans tous les cas, il ne perdra rien à le tenter et, il rendra même ainsi un bon service au pays parce qu'au moins l'impossibilité que ce tableau, ainsi que d'autres qui existent ici, provienne d'artistes étrangers en voyage dans notre pays, en ressortira davantage.

C'est cela que nons avons pretendu dès le commencement, et n'avons pas voulu insinuer que le fameux *Fons Vitæ* doit être attribuer à Vasco Fernando ou Gran Vasco qu'il est de celui-ci, ou des Van-Eyck, non plus de Memling, mais bien d'un artiste quoique inconnu jusqu'ici, et peut-être parce que les investigations nécessaires n'ont pas été bien dirigées, d'un artiste élevé dans le milieu portugais, nourri de ses croyances et de ses tendances mystiques est inspiré par lui comme l'indique le tableau. Or, selon toute apparence, Mr. Moreira Freire est d'accord avec nous la dessus. Ou non ?

ARTICLE PUBLIÉ DANS LA «MARSELHEZA» DU 26 AOUT ET LA «VOZ PUBLICA» DU 27.

Une visite à la ville d'Evora oú je suis allé prendre quelques notes pour un petit travail que j'ai l'intentation de publier a été la cause du retard que j'ai mis à écrire cet article en réponse au *Reporter*.

J'ai prouvé jusqu'à l'evidence que les personnages du tableau de la Miséricorde de Porto, représentent D. João I et sa famille, et en cela, je suis déjà arrivé á quelque chose.

Ainsi, il ne me parait pas difficile de démontrer que le ta-

bleau est de *Hubert Van-Eyck* qui, selon moi, *est le créateur de l'école portuguaise, crèatrice des grandes écoles.*

Le «*Reporter*» dit que d'abord, il conviendrait de s'assurer si le tableau est ou n'est pas purement portugais dans l'inspiration et ensuite s'il indique un artiste inspiré par notre milieu.

Je declare, —avec le respect dû que je ne comprends pas ce qu'entend le *Reporter* pour qu'un tableau soit ou ne soit pas purement portugais dans l'inspiration. Où il n'y a pas de doute c'est que *Van-Eyck* a peint ce qu'il a voulu ou ce qu'on l'a chargé de peintre et rien de plus. Si le «*Reporter*» voulait se consacrer sérieusement á cette question je pourrais lui fournir toutes les données dont il m'a été possible de disposer pour lui prouver, que le tableau du Musée de Bruges a été vraiment inspiré par le tableau de Porto. Qu'un artiste s'inspire d'œuvres qu'il a vues ou de travaux qu'il a produits, je le comprends, mais que l'on puisse tirer l'inspiration de la nationalité de ce même artiste, c'est fossile! Or, ne serait-il pas mieux de commencer par l'étude comparative? Ici le «*Cercle Artistique*» devrait avoir la parole, non que le redacteur du *Reporter* ne soit très compétent, mais parce que les peintres portugais actuels auraient une belle occasion de faire une étude. Une étude comparative, il me semble? Que les œuvres des frères *Van-Eyck,* qui sont dans les musées de Bruges, et dans la Cathédrale de Gand et à Berlin, sont parfaitement semblables, comme coloris, comme dessin et comme faire au tableau «*Fons Vitæ*,» de Porto

Dans l'adoration de l'agneau mystique, de la Cathédrale de Gand, là le *Reporter* trouvera l'air et la lumiére verdâtre répandus sur les montagnes lointaines, et les tours de Jérusalem surgissant comme par enchantement da sa douce composition.

Or, n'y a-t il pas là la même âme d'un artiste? Est-il probable que deux peintres se soient simultanément inspirés de la même forme.

Or, ces arguments ne sont ils pas suffisants ? comment en chercher d'autres ?

Me guidant encore sur des renseignements des plus autorisés comme celui de A. Siret, nous voyons dans son dictionaire:

«Pendant trés longtemps ce peintre (Jean Van-Eyck) fut jugé supérieur à son frère Hubert mais, même ainsi, pouvant difficilement l'égaler en grandeur et en noblesse.

«C'est à lui, en réalité que l'on doit attribuer l'invention de la peinture á l'huile, car ce fut lui qui découvrit le vernis qu'il employait pour éviter de sécher la peinture par le soleil.»

Voici donc la raison pour laquelle j'ttribue á Hubert le tableau représentant D. João 1 á l'âge de 40 ans, l'original,

Nous savons que:

D. João naquit en.....	1357
âge qu'il parait avoir dans le tableau (pour le moins)....	40
	1397
Naissance de Jean Van Eyck.....	1381
	16

Ainsi, il est impossible qu'un jeune homme de 16 ans puisse exécuter un tel prodige. Il faut encore remarquer que la naissance de Jean Van Eyck est problématique n'admettant pas que sa naissance soit de cette date d'après l'exécution de ses œuvres. Comme sa naissance est problématique, je pense qu'on ne peut garantir que ce ne soit pas à Hubert qu'on doive attribuer la découverte du vernis. Mais cela est secon-

daire pour la question et ce qui parait éclairci, c'est que tous les deux ont collaboré aux mêmes œuvres

Je parlerai encore d'un tableau de Van-Eyck dont la copie est au Musée d'Anvers et que, naturellement, Mr. Duarte Leite aura vu quand, dans son voyage en Belgique il fut impressionné, au musée de Bruxelles par les célèbres originaux Adam et Eve, tableau qu'il a devoré des yeux, des yeux d'un mortel.

Je décrirai le tableau au quel je me reporte me trouvant dans l'impossibilité d'en présenter la photogravure et par cela même de démontrer bien clairement à Mr. Duarte Leite que les figures de ce tableau ne sont pas des portraits proprement dits, excepté celui du donateur, ainsi que Mr. Duarte Leite l'affirme dans son premier article.

Le tableau est intitulé:

La vierge adorée par S. Georges et S. Donat et le Chanoine Van-der-Paèle.

Dans l'abside d'uné église romaine, au centre, se trouve la Vierge revêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge doublé en vert avec une bordure d'un rang de perles. Ses cheveux blonds, ondulés lui couvre totalement les épaules, elle a le front orné d'un diadème garni de joyaux, elle est assise, légèrement de profil sur un trône sur le quel pend un dais en tapisserie. L'enfant Jésus est assis sur ses genoux, il est complètement nu et essaye de prendre de la main de sa mère un petit bouquet de fleurs qu'elle lui abandonne distraitement.

A gauche et contemplant le groupe divin, se trouve Saint Donat, debout, vu de profil (figure qui est exactement ressemblante à celle de l'archevêque qui est dans la Miséricorde de Porto). Il porte une riche dalmatique bleue garnie de pierres précieuses et de broderies représentant les figures des apô-

LA VIERGE, S. GEORGES, ET S. DONAT ET LE CHANOINE VAN DER PAÉLE — PAR JEAN VAN EYCK
Au musée de Bruges

tres. Une mitre lui couvre la tête, il a la main gauche appuyée sur son baston surmonté de la croix et tient de la main droite la roue légendaire dans la quelle sont fixées cinq chandelles allumées.

Á droite, agenouillé et peint de trois quarts, le chanoine Van-der Paèle (Georges de Pala) en subplis blanc et soutane rouge. Une bande lilas pend de son épaule et il tient à la main gauche un livre ouvert et à la main droite des lunettes.

A droite de celui-ci se trouve S. Georges, debout, couvert d'une armure, levant avec la main droite son casque de guerrier et appuyant une longue lance d'étendart sur son épaule gauche.

Les montants do trône son enrichis de magnifiques sculptures representant, á gauche: Cain tuant Abel; á droite: Sanson luttant avec le lion.

Au premier plan, sur les degrés, un riche tapis et au fond des colonnes avec des chapiteaux de feuilles d'achante.

Ce tableau authentique qui mesure 1,^{m}22 de h. et 1,^{m}57 de larg. porte l'inscription suivante en latin:

Johannem de Eyck pictorem completum anno 1436

Voilà donc encore un tableau de Van-Eyck dont la figure de l'archevêque est parfaitement semblable en tout à celle du tableau de Porto.

Fromentin, en parlant des figures de S. Donato et du Chanoine Pala (le donateur), dit que pour cette œuvre le peintre fut inspiré de tout l'art de Holbein, ce qui veut dire, ni plus ni moins que l'école allemande s'inspira des œuvres des frères Van-Eyck!

Dans mon premier article j'ai dit que j' avais vu la figure de l'archevêque du tableau de Porto reproduite dans d'autres peintures, et cela est réellement. Dans le tableau que j'ai décrit il

y en a une seconde reproduction qui est parfaite, et dans un tableau qui se trouve pour être restauré chez le peintre distingué, de Porto, Mr. Manuel Antonio de Moura il y a une autre figure semblable tout en notant que la peinture qui est faite en sens contraire, bien qu'obéissant à la même école, n'est pas sortie du même pinceau.

Je transcris ici une note de la dernière lettre du Comte de Raczynski, de Son livre «*Des arts en Portugal*».

Vizeu, 28 Juillet 1844

Messieurs

«Fica revogada toda a legislação em contrario: C'est á dire, je révoque tout ce que j'ai cité ou rapporté sur Grand Vasco et ce qui se trouve en contradiction avec ce que vous allez lire.

.....

Je dois vous rappeler que le 8 février 1843, j'ai écrit ce qui suit au sujet de Gran Vasco. Notez bien que je ne nie pas: l'existence de Grand Vasco; que je ne nie pas qu'il ait été habile; seulement je soutiens que, jusqu'à ce jour, personne ne m'a fourni une preuve á l'appui de l'authenticité d'un seul de ses tableaux, et qu'il est impossible que tous ceux qui lui sont attribués soient l'ouvrage du même homme.»

.....

Je le répète, le Portugal, sous les cinq derniers rois de la race glorieuse d'Aviz, n'a pas seulement possedé son Gran-Vasco, mais il a possédé beaucoup d'artistes; les arts y ont fleurí et ils y ont eu de l'éclat.»

.....

Les tableaux de Grand Vasco, aussi bien que les quatorze de la salle du Chapitre, ne presentent, selon moi, aucune

analogie avec le Pérugin. J'y découvre au contraire, ainsi que je vous l'ai dejá dit tant de fois au sujet d'autres tableaux, l'influence flamande et allemande, á laquelle les Espagnes ont eté si longtemps soumises, sous le rapport des arts, au temps de Charles-Quint et de ses successeurs. Tous ces tableaux ont jusqu'ici échappé heureusement aux mauvaises restaurations. S'il y avait eu un chemin de fer entre Lisbonne et Vizeu, c'en eut eté fait d'eux depuis longtemps.

....

On a toujours parlé d'une école de Gran-Vasco. Jusqu'ici je n'en ai pas trouvé de trace. Il serait étonnant que les tableaux gothiques qui ne sont pas de lui fussent de son école; puis qu'il n'avait en 1570 que dix-huit ans. Il est difficile de supposer qu'il ait pu former une école avant 1580. Or, on a déjá lieu de s'étonner que Gran-Vasco soit resté si longtemps fidèle aux traditions flamandes et allemandes, et il serait plus surprenant encore que des peintres plus modernes eussent résisté á l'influence italienne. Il peut avoir eu des éléves, mais nous n'en savons rien; dans tous les cas, ce n'est pas á ces éléves qu'on peut attribuer des ouvrages qu'on reconnait á des signes certains appartenir à une époque antérieure.

L'analogie qui existe entre les tableaux d'une même époque ne prouve pas encore que ces tableaux soient l'œuvre d'un seul individu ou d'une seule école.

D'ailleurs, ce que l'on dit sur une école de Gran-Vasco ne se trouve appuyé que par la tradition et par les auteurs modernes. Nous avons appris à nous défier des traditions et plus particuliérement de celles qui ont trait á Gran Vasco. Chercher la vérité, rejeter les absurdités et douter tant qu'on ne sait pas, cela ne fait jamais de mal.

.....

Mr. Berardo m'a montré le dossier presque en lambeaux contenant l'extrait baptistère. Rien ne peut être plus authentique, plus incontestable. J'admire le soin que Mr. Berardo a mis à faire ses recherches. Il n'y a dans l'extrai ni un mot de plus ni un mot de moins.

Vous n'avez pas d'idée comme à Vizeu la tradition, au sujet de Gran-Vasco, est vive parmi tous les habitants.

On dirait que tout le monde a eu quelque part de sa succession. Pour moi la question est décidée.»

Encore dans son dictionnaire nous trouvons á la page 95 ce qui suit.

«Au fond, voici ce qu'il en est. Il y a un véritable Vasco Fernandes que Pereira a bien voulu juger être un *grand peintre*, et que pére Augustin appelait *insigne;* puis il y a cet autre Gran-Vasco *mythe*, dont personne n'a connu ni la vie ni les ouvrages.

.....

Mes lecteurs pourront juger du mérite du *Calvaire* par un contour *trés fidéle* qui accompagnera mon troisieme volume.

En affirmant ailleurs d'une maniére péremptoire que les tableaux de la sacristie de la cathédrale de Vizeu *sont tous* de *l'auteur du Calvaire,* j'ai peut-être aussi été trop loin. Je crois qu'ils sont du même auteur, mais je n'ose le garantir. C'est surtout parmi les moindres tableaux qu'il pouvait y en avoir qui ne fussent pas de lui.»

Je parlerai plus tard du Calvaire de Vizeu qui servira d'apothéose á mes convictions et à la déduction du problême!

MOREIRA FREIRE

ARTICLE DE MR. LE VICOMTE DE SOVERAL PUBLIÉ DANS LE «COMMERCIO DO PORTO» DU 4 SEPTEMBRE 1896

Aux explications détaillées que nous avons présentées l'année derniére á l'égard du tableau *Fons Vitæ* nous allons ajouter encore quelques détails.

Plus ou étudie ce tableau grandiose plus surgissent de preuves importantes pour justifier la raison de son existence dans cette institution créée par un decret du roi D. Manuel, en l'année 1499.

La même année, la reine D. Leonor, veuve de D. João II institua la confrérie de la Miséricorde dans la chapelle de Notre Dame de l'Incarnation dans le cloitre de la Cathédrale.

La famille royale se trouve représentée dans le tableau de mode á ne laisser aucun doute sur son entité ni sur l'âge de chacun de ses personnages.

Les vêtements et les ornements des têtes de la reine D. Leonor, de la princesse Isabelle et de l'infante D. Beatriz ainsi que les cheveux du roi D. Manuel et ceux de ses enfants

déterminent l'èpoque précise à la quelle le tableau à été peint.

Imaginer divers personnages qui figurent dans le tableau, èquivaudrait á nier des faits historiques et à ignorer que c'est seulement depuis 1500 que la peinture a l'huile a atteint au plus haut degrè de perfection.

On sait aussi qu'à cette èpoque la peinture en dètrempe ètait generalement employée: et Giotto, Luini, Fra Angelico, Boticelli et diverses autres cèlébrités se sont distinguès, ainsi que Raphael dont les premiers travaux quand il avait 16 ans figurent encore dans l'édifice de la Bourse, dans la ville de Perugia.

Revenant à la composition du tableau, la famille du roi D. Manuel s'y trouve disposée à ne laisser aucun doute sur son entité.

Au centre figurent D. Manuel et la reine D. Leonor; le premier paraissant avoir 52 ans et la seconde 45.

Viennent ensuite: la princesse Isabelle, 18 ans et l'infante Beatriz 17.

Du côté opposé, le prince D. João (D. João III) 19 ans et l'infant D. Fernando, 14 ans; l'infant D. Affonso, 12 ans; l'infant D. Henrique, 11 ans; l'infant D. Duarte, 6 ans.

L'histoire prouve que ces huit princes survécurent à leur père qui mourut en l'année 1521.

Le roi D. Manuel etait né en 1469 et avait succédé à D. João II en 1495 à l'âge de 26 ans. Il se maria trois fois: la première avec la princesse D. Isabelle, veuve du prince D. Affonso; la seconde fois avec la princesse D. Maria, fille du roi Catholique; et la troisième avec la princesse D. Leonor, fille de Philippe de Castille.

Du premier mariage Son nés le prince D, João (D. João III)

en 1501 la princesse Isabelle en 1502 qui avait épousé l'empereur Carlos v en 1526 et qui mourut en 1539; l'infante D. Beatriz, née en 1504 et mariée à Carlos III duc de Savoie, en 1521 et qui mourut en 1538; l'infant D. Luiz, né en 1506 et mort en 1558; l'infant D. Affonso qui naquit en 1509 il fut fait cardinal étant encore très jeune par le pape Léon X et fut evêque de Vizeu et archevêque de Lisbonne; l'infant D. Henrique (cardinal-roi) était ne en 1512 et mourut en 1580; l'infant D. Duarte, duc de Guimarães, naquit en 1515 et mourut en 1540.

De son troisième mariage est né l'infant D. Carlos qui mourut à l'âge d'un an ainsi que l'infante D. Maria née en 1521.

Il est évident que le roi D. Manuel eut onze enfants dont trois étaient morts lors qu'on peignit le tableau dans le quel figurent les huit qui vivaient alors, ce qui prouve que le tableau a été peint dans l'année 1520, ou, ce qui est plus probable en 1521, année dans la quelle mourut le roi D. Manuel quand son plus jeune fils n'avait que 6 ans

Le tableau présente des points d'identité irrécusables. Le chapeau de cardinal, qui est aux pieds de l'infant D. Affonso, marque un fait reconnu et vient préciser l'époque ou il lui fut accordé.

La princesse Isabelle y figure de manière à ne laisser aucun doute sur sa ressemblance avec celle qui est dans le magnifique tableau qui se trouve dans le musée de Madrid, peint par le Titien peu de temps aprés le mariage avec l'empereur Carlos v

Dans les deux portraits, on remarque la couleur rousse prononcée des cheveux de la princesse.

Tant qu'il n'apparaitra pas de document positif prouvant

quel est l'auteur du tableau, tout ce que l'on avancera à cet égard ne sera que conjecture.

Le style d'ornamentation et surtout, la delicatesse de toucher de l'herbe du sol ne laisse pas de doute sur la meilleure époque de l'ecole flamande; cela rappelle les travaux d'Albert Durer et spécialement ceux de Memling qui abondent dans le célébre Bréviaire Grimani conservé religieusement dans la Bibliothèque de S. Marc, au palais ducal à Venise.

Viconte de Soveral

RÉPONSE A L'ARTICLE DE MR. LE VICONTE DE SOVERAL, PUBLIÉ DANS LA «MARSELHEZA» ET «VOZ PUBLICA»

Ce sujet commence-t-il á interesser ou à fatiguer? Je suis porté à croire qu'il fatigue. Le manque d'argument qui, dans des sujets de cet ordre ont diminué est très naturel, pourrait donner lieu à des retardements plus ou moins sincères, mais jamais à des affirmations gratuites qui ne laissent pas avancer d'un pas.

Par ce que j'en ai vu, il n'y a pas d'intérêt à résoudre des conclusions basées sur la logique, mais bien à maintenir des assertions inacceptables pour la raison humaine. en atteignant un but unique ce qu'il faut c'est soutenir une oppinion expliquée en des époques primitives, au profit d'une autorité que l'on juge devoir prévaloir quand même.

Dans mon premier article, j'en ai appelé à des critiques moins autorisés, convaincu que les grands avaient déjà oublié leur mission

En attendant, Mr. Duarte Leite, Mr. le Vicomte de Soveral et d'autres me paraissent suivre la même route par différentes voies tortueuses.

Aussi pleins d'apprehension & aussi confus que Mr. Robinson et Mr. le Comte de Raczynski, ils montrent clairement l'incertitude dans la quelle se débattaient les deux étrangers érudits, provenant de la fantaisie sans gloire de soutenir que le tableau *Fons Vitæ* représente D. Manuel et sa famille.

Dans l'article de Mr. le Comte de Soveral — que j'ai lu précipatamment et où il y a moins de confusion que je ne me l'imaginai—il ressort que l'histoire est juste — seconde édition de celle qu'il a fait l'année dernière, rien de plus.

Nous collaborons avec le «*Commercio do Porto*» sur la compétence de Mr. de Soveral, mais je ne laisserai pas de trouver étrange que, entrant pleinement dans l'histoire d'un règne, il ne nous explique pas le caprice phénoménal du peintre ou celui du monarque; le premier peignant le second sans sa barbe; le second pris de la fantaisse de rester éternellement mutilé dans le chef-d'œuvre quí a donné tant affaire!

Dans tout l'article de Mr. de Soveral — sauf l'histoire ou est l'argument? C'est celui-ci: «Imaginer divers personnages figurant dans le tableau équivaudrait à nier des faits historiques et à ignorer que ce n'est que depuis l'an 1500 que la peinture à l'huile arrivait au plus haut degré de perfection?

Quels faits historiques, il n'en mentionne aucun!

Comment Mr. de Soveral affirme-t-il que le tableau représente D. Manuel, par des faits historiques? Qu'il les présente!

Comment arrive-t-il à conclure que le tableau a été peint en 1521, par quelque document historique? qu'il le présente!

Mais quels documents historiques, Messieurs ? !

Comment ! ce tableau ne marque-t il pas une époque? n'indique-t-il pas une école ? Pourquoi nier ce que voit clairement celui qui est un peu habitué à examiner des peintures ? Pourquoi escamoter le bon sens en disant que ce tableau représente D. Manuel, si cela est une absurdité monumentale, par ce qu'il n'y a de ressemblance d'aucune espèce entre le personnage de l'original & le monarque ?

Mais le tableau ayant été peint en 1520, comme Mr. de Soveral le soutient dans le seul but d'introduire le règne de D. Manuel dans *Fons Vitæ*; ne serait-il pas extraordinaire que le peintre, au XVIe siècle ne se fût pas inspiré de l'école italienne qui était alors à son apogée ? Cela est il acceptable ?

Pourquoi cette confusion n'est-elle pas découverte depuis long-temps ? A' cause de l'entêtement traditionnel qui veut que ce tableau représente D. Manuel.

C'est D. Manuel, c'est D. Manuel et nous ne sortons pas de là.

Les étrangers qui se sont plu à étudier ce tableau et d'autres, en ont assez et sont tout désorientés en voyant que ce qu'ils ont écrit un jour devient inutile le lendemain.

C'est ce qui a eu lieu avec le tableau de Porto et, delà, la difficulté d'arriver à une véritable conclusion.

Dans le livre de Mr. Augusto Filippe Simões où il est d'avis que beaucoup de tableaux existant encore aujourd'hui en Portugal, prouvent l'influence prédominante de l'école flamande, et dans quelques uns le style de Van-Eyck, nous voyons en second lieu ce qui a rapport aux tableaux de Vizeu:

«Dans le tableau de — *l'Adoration* — un des rois (dans le quel le peintre a voulu, peut être, représenter D. Manuel) avec *la barbe et les cheveux grisonnants...*»

Nous avons donc ici D. Manuel avec la barbe — l'autorité de Mr. Simões n'était pas nécessaire pour l'attester.

Mais en supposant que tout soit conforme à ses désirs, je demande de nouveau : dans le tableau représentant D. Manuel, que firent ces messieurs pour la barbe du monarque?

L'Histoire de la barbe — qui ne figure pas dans le tableau — personne ne répond,

Mr. de Soveral et Mr. Leite sont partis de l'histoire pour donner une authenticité au tableau. J'ai essayé d'abord de découvrir le peintre et de déduire ensuite ce que le tableau représentait, par l'époque à laquelle l'artiste a vécu.

Quel est le plus logique ? Mr. Duarte Leite a déclaré dans un article que l'unique portrait véritable représentant D. João I figure au musée de Vienne. Hé bien ! qu'on aille le voir, qu'on le compare avec celui qui figure dans cet original et l'on verra si c'est la même personne !

C'est ce qui arrive avec la figure de la reine, quand Mr. de Soveral trouve au musée de Londres un portrait authentique lui ressemblant parfaitement.

En conclusion : le tableau représente D. João I, et personne encore n'a prouvé le contraire.

MOREIRA FREIRE.

ARTICLE DE MR. LE DR. MAXIMIANO D'ARAGÃO, PUBLIÉ DANS LA «VOZ PUBLICA» DU 6 SEPTEMBRE 1896

J'ai lu les articles de Mr. Moreira Freire, et de Mr. Duarte Leite, publiés dans son journal très lu et très considéré, à l'égard du tableau — *Fons Vitæ* — de la Miséricorde de Porto.

Dans un de ces articles, Mr. Moreira Freire dit quelques mots aimables à mon égard, ce dont je le remercie, et il m'attribue une opinion que je n'ai pas sur les tableaux qui sont dans la cathédrale de Vizeu, en disant :

«Mr. le Dr. Aragão ne garantit pas que les tableaux qui sont dans la Cathédrale de Vizeu soient de Vasco Fernandes, mais il dit que, se reportant à des documents trouvés sur l'existence de Vasco Fernandes — chose déjà très connue — ils l'incitent à attribuer les originaux à ce peintre.

«Mais les principaux documents découverts jusqu'á aujourd'hui, quels sont ils ?

Un acte de baptême fait dans une église de Vizeu, découvert par le prêtre José d'Oliveira Berardo et qui démontrait qu'un Vasco Fernandes, fils de Francisco Fernandes, peintre, était né en cette ville en 1552 !

«Est-ce là un document prècieux? il me semble que non.»

Dès que le célèbre diplomate prussien, le Comte de Raczynski eut publié ses livres — *Des arts en Portugal* — et *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* — on commença à discuter l'individualité de Grão Vasco et l'authenticité des tableaux que la tradition lui attribuait.

On a écrit des pages & des pages sur ce sujet, et il surgit diverses hypothèses, basées sur des informations succinctes de gens anciens, dont l'une d'elles est que — *Grão Vasco était un mythe.*

L'existence de Grão Vasco n'était donc pas *une chose si connue*, qu'elle n'arrivât pas à être contestée par quelques écrivains qui s'en occupèrent ; ajoutant que ceux qui l'admettaient ne s'appuyaient uniquement que sur la tradition et sur la note la plus ancienne que l'on connût, du manuscrit du Dr. Manuel Botelho Ribeiro Pereira, de 1630.

On ignorait, cependant, l'époque à laquelle le grand peintre avait vécu, les uns, comme Francisco de Souza Loureiro, directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne en 1848, assuraient et qu'il avait été nommé enlumineur par D. Affonso V en 1455, d'autres disaient, qu'il était né en 1552, y ajoutant foi d'après l'acte de baptême trouvé par le prêtre José d'Oliveira Berardo.

Cette diversité d'opinions et le désir de résoudre une question, que je ne pouvais manquer de traiter dans mon livre sur Vizeu, me portèrent à des investigations presque exclusives sur ce problême si intéressant pour l'art national.

Je me mis activement à cette tâche ardue qui me menait à fouiller les documents des archives de Vizeu, relatifs à la seconde moitié du XVe siècle et à tout le XVIe.

Et mes travaux de plus de deux années furent, heureusement, couronnés de succès pouvant affirmer aujourd'hui, en présence de plus de trente documents, que *Vasco Fernandes peintre, le Grão Vasco* de la tradition habita Vizeu en 1512 année dans laquelle il exerçait déjà son art, jusqu'en 1541, et qu'il mourut dans la durée qui s'écoula de septembre de cette année là jusqu'a septembre de 1543.

En vue de preuves aussi claires que celles qui résultent des documents dont je viens de parler, j'ai dû naturellement aller examiner dans les archives de la Chambre Ecclésiastique de Vizeu l'acte en question de 1552, découvert par le chanoine Berardo et publié par le Comte de Raczynski.

J'y suis allé et je l'ai lu, et après un examen et une mûre reflexion, je suis arrivé à cette conclusion : que le prêtre érudit de l'église de Vizeu n'apas bien lu cet acte qui est écrit en caractères gothiques ou plutôt semi-gothiques

Berardo a affirmé qu' il était écrit : *Vasquo fils de Francisco Fernandes, peintre.*

Cette affirmation est une erreur regrettable, qui a fait dévier le comte prussien de son ordre d'idées, si vraies et si intéressantes quoique résultat de sa simple inspection et de ses grandes connaissances de l'art, sur les tableaux de Vizeu.

Ce quí se trouve dans cet acte, et il n'est permis à personne de ceux qui savent lire les caractères gothiques de dire le contraire, c'est :

Vasquo fils de Francisco Gonçalves Montez.

De sorte que Berardo a lu le mot *Gonçalves*, écrit en abrégé comme *Fernandes*, et le mot *Montez*, comme étant *paintor*

(peintre) forme qui n'a jamais existé dans la langue portugaise, et supposant alors ce *Vasquo fils* d'un *peintre* et *peintre* comme son père, il le faisait naître 10 ou 12 ans après la mort de Grão Vasco.

Ayant fixé l'époque à laquelle vivait le célèbre peintre, je continuai mes recherches pour donner l'authenticité à ses tableaux.

Ces recherches aussi eurent un heureux résultat et, aujourd'hui je puis affirmer *(sans crainte de contestation)* que le tableau représentant Saint Pierre et qui est dans la Cathédrale de Vizeu est bien une de ses œuvres.

Ainsi l'atteste un document irréformable contresigné par deux chanoines de la Cathédrale de Vizeu — un, docteur de l'Université — avec la date de 1607, c'est-à-dire quand des personnes qui connaissaient le peintre existaient encore et quelques unes pouvant être les chanoines signataires du précieux document.

Quant aux autres tableaux, les notes du Dr. Botelho Pereira, à mon avis, et ou des circonstances spéciales dont je réserve l'exposition pour le troisièmne volume de mon — *Vizeu* — elles sont suffisantes pour en fournir l'authenticité.

En vue de tout cela, je peux conclure que les tableaux de la Cathédrale de Vizeu attribués à Vasco Fernandes, le Grão Vasco de la tradition, sont, en vérité son ouvrage.

C'est une question gagnée pour l'art national.

Figueira da Foz, 3 Septembre 1896.

MAXIMIANO D'ARAGÃO.

RÉPONSE A L'ARTICLE PRÉCÉDENT DE MR. LE DR. MAXIMIANO D'ARAGÃO

Laissons, pour le moment, les documents qui; ainsi que le garantit Mr. le Dr. Maximiano d'Aragão, fournissent l'authenticité des tableaux de Vizeu, peints, comme il l'affirme par Grão Vasco. Nous allons d'abord étudier les tableaux dans leurs compositions, dans la manière dont ils sont peints et l'époque à laquelle ils appartiennent.

Dans un de mes derniers articles, en réponse au «*Reporter*» je disais :

«Je parlerai plus tard du Calvaire de la Cathédrale de Vizeu qui servira d'apothéose à mes convictions et à la déduction du problème.»

C'était principalement à ce tableau que j'avais l'intention de me reporter, aussi, je demanderai à Mr. le Dr. Aragão : ce tableau marque-t-il, comme les autres, une époque et une école, ou non ?

Il est très clair que oui !

Comment admettre qu'un peintre du XVIe siècle se soit inspiré des œuvres d'un collègue du XIVe siècle, quand cette école était en désuétude complète & quand les arts se montraient déjà alors à leur apogée de la renaissance ?

Comment admettre qu'un peintre du XVIe siècle, ait peint, sous l'influence de l'école flamande — le plus pur flamand — quand le style de Van-Eyck, de Van-der-Weyden, de Memling et de Matsys n'était plus en vogue dans toute l'Europe ?

Comment admettre que ces tableaux peints au XVIe siècle n'aient pas le glacis provenant du *vernis* et du *stuc*, préparations extrêmement connues et adoptées par tous à cette époque ?

Le Comte de Raczynski lui-même, en visitant Vizeu, se déclare convaincu.

Selon son opinion, il eut affirmé que les tableaux étaient d'origine flamande et beaucoup plus anciens que le XVIe siècle s'il n'eut vu la version de Gran-Vasco si fortement enracinée dans l'esprit public et confirmée encore par des documents probants de l'existence de cet artiste.

Mais, enfin, je n'ai, naturellement aucun intérêt — et personne ne peut en avoir — à ne pas croire que Gran-Vasco eût été une notabilité.

Cependant, il faut être raisonnable. Le *Calvaire* de Vizeu étant son ouvrage, où alla-t-il s'inspirer ? Sans doute du tableau de la *Miséricorde de Porto*, car le *Calvaire* représente la renaissance de *Fons Vitæ* et tout-à-fait la même école.

Pourtant, en admettant que Gran-Vasco, au lieu de céder à l'influence de l'école italienne, comme tous ses contemporains, reculât de deux siècles et qu'il allât boire à l'école de Van-Eyck, où s'est il inspiré ?

Je le répète : du tableau de Porto !

Comparez les deux originaux et vous verrez que l'un et l'autre ont les mêmes lignes de dessin & de composition, se détachant les images du Christ, qui nous laissent émerveillés par leur ressemblance notable !

Ce qui est positif c'est que de la comparaison surgit facilement le raisonnement suivant : Ou les tableaux de Vizeu indiquent un commencement d'école — selon mon opinion — ou le moins d'habileté du peintre. On ne peut nier que le tableau de la Miséricorde soit très supérieur en coloris, en correction de dessin et en tous les details de l'ensemble aux tableaux de Vizeu, et par cela même, ces ouvrages étant de Gran-Vasco, celui-ci malgré qu'il se soit passé deux siècles, n'est pas parvenu à excéder Van-Eyck, et lui est au contraire très inférieur.

Je termine en déclarant que les tableaux de Vizeu, selon mon opinion, indiquent un commencement d'école et j'en conclus cela par la rudesse de la peinture, par le manque de préparations et par leurs incorrections.

Je n'avais pas l'intention d'en dire davantage sur le tableau du Calvaire de Vizeu, au quel je consacrerai plus tard une étude très modeste.

En attendant, je prie Mr. le Dr. Aragão de vouloir bien donner publicité à ce document contresigné par deux chanoines de la cathédrale et daté de 1607, car il est nécessaire que l'on connaisse la valeur que ce document peut avoir.

Moreira Freire.

CONCLUSION (1)

Je n'ai obtenu aucune réponse à mon dernier article.

Ce qui est résolu c'est que l'on semble disposé à me laisser parler, mais non à se reconnaître vaincu. L'amour-propre a dominé d'une façon si désastreuse dans cette question d'un intérêt purement national, que cela laisse voir, nous ne dirons pas l'ignorance, mais la malveillance (car il y a mauvais vouloir). Il semble qu'on veuille défigurer tout, même les faits. Ainsi Mr. le Vicomte de Soveral, avec l'imprudence d'un jeune écolier a écrit dans son article la plus grande des calinades dont on ait mémoire en débats de journalisme.

J'ai dit à satiété dans mon dernier article, et je le confirme encore une fois, Mr. de Soveral voudrait introduire le règne de D. Manuel dans le tableau — *Fons Vitæ* — avec la perfidie d'un inconscient, me laissant vraiment stupéfait par la tâche difficile qu'il a entreprise quand je le tenais, et je le tiens

(1) Articles publiés en la *Marselheza* de Lisbonne et *Voz Publica* de Porto.

encore pour un homme sensé et éclairé. Peut-être visait-il a un but ; lequel ? il ne le laisse pas voir.

Mr. le Vicomte de Soveral dit que le tableau représente D. Manuel à l'âge de 52 ans et D. Léonor à 45 ans.

Dans son aveuglement de vouloir atteindre au but, il n'a pas remarqué l'erreur qu'il a faite, erreur suffisante pour condamner irrémédiablement à la férule un collégien.

Mais, Mr. de Soveral ne sait-il pas ; tout le monde ne sait-il pas que D. Léonor fut la troisième femme de D. Manuel et qu'elle l'a épousé à l'âge de 19 ans, devenant veuve deux ans après, en 1521 et plus tard mariée avec François I roi de France ?

Comment veut-il que cette reine, veuve de D. Manuel à 21 ans, soit peinte dans le tableau à l'âge de 45 ans et à côté de ce même monarque ?

Naturellement, Mr. le Comte de Soveral s'est trompé, je le crois.

Mais voyons le reste.

Mr. le Comte de Soveral dit :

«Revenant à la composition du tableau, la famille du roi D. Manuel s'y trouve disposée de mode à ne laisser aucun doute sur son entité.

Au centre figurent D. Manuel et la reine D. Léonor ; le premier parait avoir 52 ans et la seconde 45 ans. Vient ensuite la princesse Isabelle, 18 ans, (UN) et l'infante Béatriz, 17 ans (DEUX).

Du côté opposé, le prince D. João (D. João III) 19 ans (TROIS); l'infant D. Fernand, 14 ans (QUATRE) ; l'infant D. Affonso, 12 ans (CINQ) ; l'infant D. Henrique, 11 ans (SIX) ; et l'infant D. Duarte, 6 ans (SEPT) !

Et plus loin :

«Il est évident que le roi D. Manuel eut onze enfants, dont trois étaient morts quand on peignit le tableau dans le quel figuraient les huit qui vivaient alors, ce qui prouve que le tableau a été peint dans l'année 1520, ou, ce qui est plus probable, en 1521, année dans laquelle est mort le roi D. Manuel alors que son fils était âgé de 6 ans.»

Or, ce qui est évident c'est que Mr. de Soveral à fait erreur & n'a rien prouvé.

D'abord, ce sont huit personnages qui figurent dans le tableau en plus du roi, de la reine & de l'évêque et quand il dit «que D. Manuel eut onze enfants, dont trois sont morts, que dans ce tableau il en figure huit» il n'en décrit que sept!

Il en manque donc un qui, avec la barbe du roi, a été oublié par Mr. de Soveral.

En second lieu, tirant de là une conclusion, il ne peut prouver que le tableau ait été peint en 1520 comme il le déclare.

Maintenant, écoutez Mr. de Soveral et voyez s'il y a quelque vérité dans ceci :

Je dirai, en me reportant à la composition du tableau, — d'après les dates de naissance que nous donne l'*Historia Genealogica da Casa Real Portugueza* — la famille de D. João I se trouve disposée de manière à ne laisser *aucun* doute sur son entité.

Au centre figurent D. João I et la reine D. Philippa; le premier paraissant avoir 50 ans & la seconde 48 ans.

A gauche de D. João I, vient ensuite D. Affonso, (UN); et à droite de D. Philippa, D. Brites, (DEUX); et D. Isabelle, 10 ans (TROIS).

Du côté opposé, D. Duarte, 15 ans (QUATRE); D. Pedro,

14 ans (CINQ); D. Henrique, 13 ans (SIX); D. João, 7 ans (SEPT) et D. Fernando, 5 ans (HUIT).

Est-ce juste ? Je défie qui que ce soit de démontrer le contraire !

D. João I est né le 11 avril 1357. Étant maître d'Aviz, il fut couronné roi en 1385 et épousa D. Philippa en 1387, qui était âgée de 28 ans.

D. João avait deux enfants illégitimes : D. Affonso, comte de Barcellos et premier duc de Bragança, et D. Brites, duchesse de Lencastre, tous les deux reconnus par le roi le 20 octobre 1401.

(Les dates de la naissance de ces deux enfants illégitimes, ne sont pas exactemante connues).

Il eut huit enfants légitimes :

1.° — L'infante D. Branca, morte très jeune (elle ne figure pas dans le tableau).

2.° — L'infant D. Affonso qui naquit le 30 juillet 1390, et mourut le 22 décembre 1400, (il ne pouvait figurer dans le tableau).

3.° — D. Duarte, ensuite roi de Portugal, né le 31 octobre 1391, mort à Thomar en 1438.

4.° — D. Pedro, duc de Coimbra, né le 9 décembre 1392, mort le 20 mai 1449.

5.° — L'infant D. Henrique, duc de Vizeu, né le 4 mars 1394, mort le 13 novembre 1460.

6.° — L'infante D. Isabelle, comtesse de Flandre, née le 21 février 1397, morte le 17 décembre 1471.

7.° — L'infant D. João, maître de l'ordre de Saint Thiago, né le 13 janvier 1400, mort le 26 octobre 1469.

8.° — L'infant D. Fernando, maître d'Aviz, surnommé *le saint*, né le 29 septembre 1402, et qui mourut captif le 5 juin

1443. A sa majorité, avant son départ pour l'Afrique, il a renoncé au chapeau de cardinal qui lui avait été offert par Sa Sainteté, quand il était encore enfant.

(C'est ce saint homme qui fit tourner les têtes de ces Messieurs qui firent leur arme du chapeau de cardinal pour l'erreur qu' ils ont travaillée avec tant de soin).

Voilà donc, Mr. de Soveral, huit enfants légitimes, plus deux illégitimes qui font dix. Il en mourut deux, D. Branca et D. Affonso, naturellement il en resta huit qui figurent en entier dans le tableau.

Le chapeau de cardinal est là aux pieds de D. Fernando le petit saint, qui a donné tant de travail.

En outre de cela, les vêtements sont exactement de l'époque et la magnifique figure de l'archevêque se détache, avec ses insignes pendant sur les rubans de la mitre.

Ce portrait doit être celui de l'archevêque de Braga, conseiller préféré de D. João I.

En 1385, lorsque D. João I fut acclamé roi, il fit construire les cloîtres de l'église de la Cathédrale où existait le tableau, ainsi que je l'ai affirmé dans mes premiers articles.

Je vois maintenant mon assertion confirmée par un manuscrit publié à propos dans le *Commercio do Porto*, et transcrit, il y a quelques jours par le *Commercio de Portugal*.

Ce document est relatif au tableau de la Miséricorde de Porto et a été ecrit par Mr. João Nogueira Gandra ; nous en transcrivons ce qui suit :

«On ne trouve dans aucun livre des archives de la «Santa Casa», trace de l'acquisition de ce tableau, ni dans les inventaires anciens et récents de l'église, de la sacristie, des hôpitaux ni dans ce qui a été recueilli en depôt venant à l'administration de la confrérie en dernier lieu, dans l'année 1740.

«Les artistes ayant coutume de signer leurs œuvres, on a fait un examen minutieux du panneau afin de voir si l'on découvrirait un nom et une date qui en indiquât l'auteur, mais tout fut un travail inutile.

«Le cadre ancien, est, pour ainsi dire grossier, car c'était un simple encadrement large, concave et non très fini comme travail, peint en noir ; il avait par derrière des endroits coupés en creux comme pour servir à y faire entrer des parties saillantes de l'autel. Et il faut remarquer que *la confrérie de la Miséricorde célébrant ses réunions et ses solemnités religieuses dans la chapelle de Saint Thiago, dans le vieux cloître de la Cathédrale et qu'elle n'eut pas d'autel convenable destiné à cet usage tant qu'elle ne posséda pas l'église actuelle ;* il est indubitable que la dite chapelle profanée, fait aujourd'hui partie d'un magasin qui renferme les bois du trône et de l'autel portatifs de l'exposition solennelle du jeudi saint dans la Cathédrale :

«Dans ce *magasin on peut encore observer un cintre d'autel, qui, étant examiné, présente des parties saillantes sur le bord des deux côtés* et qui, mésurées par José Nogueira Gandra, dans le carême de 1846, quand on vida ce magasin, *coincidaient exactement avec les endroits taillés mentionnés derrière le cadre ;* ce qui fit penser que ce panneau colloqué dans l'autel de la confrérie lui a servi de rétable, étant exposé à la vénération publique.

«On ignore la date de la profanation de la chapelle de Saint Thiago ; mais on sait que lorsque la confrérie a passé dans l'église actuelle, elle fut appelée = la chapelle de la Vieille Miséricorde = et dans l'année 1587 on y exécutait encore des nominations de légats de celles qui furent instituées par Antonio Machucho administrées par D. Anna Carneiro femme

de Francisco de Sousa Almeida, ainsi que le porte le registre premiér des archives de la confrérie au folio 166; et il est probable que la profanation eut lieu après que la substitution ou la supression de la dite chapelle de Machucho a été effectuée, & alors le comité d'administration de la Miséricorde aura fait transporter à la sacristie de son église le dit rétable ou panneau, comme étant sa propriété.

«*On ne dit pas qu' à l'époque de la création de la confrérie, la ville de Porto èut un peintre d'un tel ordre ; il n'y en avait pas encore en l'année* 1591 ; C'est alors qu'on alla chercher à Lisbonne Diogo Teixeira pour peindre les panneaux de la chapelle de D. Lopo de Aimeida de la chapelle principale actuelle de l'église : Un est de la Visitation, panneau qui est aujourd'hui dans le secrétariat, et les autres se trouvent encore dans la même chapelle principale.

«La richesse et le luxe du superbe tableau démontrent qu'il doit être d'une grande valeur, cette circonstance, en raison de la pauvreté de la confrérie *parait indiquer qu'il n'aura pas été fait à ses frais, mais bien aux frais de la puissance royale, et pour cela, peut être fut-ce un présent royal ; comme étant un panneau original, et une peinture digne d'être donnée par un roi* à une corporation aussi respectable que le fut dès le principe la Confrérie de la Miséricorde. Mais nous avons dejà dit que faute de renseignements, les deux hypothèses peuvent être admissibles et ne passent pas de fondement à conjectures. Nous avons dit peinture originale, parce qu'elle est jugée telle par tous ceux qui s'y entendent & qui l'ont examinée.»

Il n'en fallait pas tant.

Voilà ce qui confirme que le tableau a été réellement dans *les vieux cloitres de la cathédrale* que D. João I afait construire.

Faut-il donc s'étonner que D. João ait fait peindre ce tableau & l'ait offert à la confrérie ? Il ny a pas de doute qu'elle était pauvre et l'opinion de Mr. Gandra est que le tableau fut un cadeau royal, par la valeur excessive qu'il représente.

Ainsi je crois avoir accompli ma mission. Le bel original «*Fons Vitæ*» de Porto, représente D. João I et un magnifique original de Hubert Van-Eyck, peint en Portugal.

J'attends la publication des documents trouvés par Mr. le Dr. Aragão qui confirment l'existence de Gran-Vasco et prouvent que les tableaux de la Cathédrale de Vizeu ont été peints par cet artiste pour dire sur ce sujet ce qui me paraîtra opportun.

MOREIRA FREIRE.

ARTICLE PUBLIÉ DANS LE JOURNAL «A VOZ PUBLICA», DE PORTO ET «A MARSELHESA», DE LISBONNE

Encore quelques lignes sur le *tableau de la Miséricorde :*

Ce sera le dernier mot sur le tableau de la Miséricorde de Porto.

Dans le livre du Comte de Raczynski dans le Post scriptum à sa dix huitième lettre, on trouve ce qui suit :

«Il ne peut y avoir de doute : le tableau de l'église de la Miséricorde de Porto nous donne les portraits de D. Manuel, de sa troisième femme D. Léonor et des enfants qu'il eut de son second mariage avec D. Maria, enfants qui vivaient encore à l'époque à la quelle ce tableau a été peint ; en 1518 environ.»

Ici, Raczynski, l'érudit investigateur dit la sottise la plus étonnante, et pourquoi l'a-t-il écrite ? Parce que Mr. Santos — comme il l'appelle — notre compatriote, à qui Raczynski déclare devoir cette grande, découverte (!) lui a donné de faux et sots renseignements qu' à mon grand étonnement, je

vois adoptés légèrement, encore aujourd'hui par des individus intelligents & instruits.

Dans mon dernier article j'ai déjà dit à Mr. le Vicomte de Soveral que le portrait de D. Leonor ne pouvait exister dans le tableau car cette reine étant devenue veuve à l'âge de 21 ans, il est impossible qu'elle y figure à l'âge de 45 ans, comme le dit Mr. de Soveral, à côté de son mari déjà mort alors.

Il est clair qu' il n'y a plus de discussion à avoir à cet égard en raison du silence au quel se sont voués mes adversaires distingués. Et, si par hasard, je vais chercher Raczynski pour ce sujct, c'est pour déplorer qu'un individu de sa compétence ait adopté une disparate de telle nature.

Moreira Freire.

LETTRE DE L'ADMINISTRATEUR DE LA MISÉRICORDE A' MR. J. MOREIRA FREIRE, DE LISBONNE

Monsieur.

En temps opportun l'administration de cette Miséricorde a envoyé à S. Ex.ce Mr. Emil Pacully un exemplaire de la brochure publiée par V. et intitulée *Argument sur le tableau de la Miséricorde de Porto*, uniquement dans le but de faire la lumière sur l'origine & sur l'auteur du tableau *Fons Vitæ ;* et c'est avec la même intention et aussi par la considération que cette confrérie consacre à tous ceux qui s'intéressent et s'efforcent à arriver à la vérité sur une œuvre d'art aussi importante, que j'ai l'honneur de vous remettre aujourd'hui la copie de la lettre qui vient d'être reçue de ce Monsieur, lettre qui sera probablement publiée demain dans le «*Commercio do Porto*», en traduction faite par la rédaction de ce journal qui ne publie pas de documents en langue étrangère.

Que Dieu garde V. — Porto, et Sainte Maison de la Miséricorde, 16 Novembre 1896. — A' Monsieur José Moreira Freire, rue da Conceição da Gloria n.º 1, Lisbonne.

L'Administrateur,

PAULO MARCELLINO DIAS DE FREITAS.

LETTRE DE L'ADMINISTRATEUR DE LA MISÉRICORDE A' MR. E. PACULLY, D'ALLEMAGNE

Ill.me et Ex.me Monsieur.

Je viens vous accuser réception et vous remercier de la lettre de V. Ex.ce, sans date qui est parvenue à ce secrétariat le 13 du courant, servant de réfutation à l'opuscule de Mr. Moreira Freire.

V. Ex.ce recevra par ce courrier le numéro du *Commercio do Porto*, dans le quel j'ai fait insérer cet article, espérant vous envoyer bientôt un exemplaire d'une brochure qui est sous presse, et dans la quelle la dite lettre de V. Ex.ce est publiée en langue française et en langue portugaise.

J'ai donné connaissance à Mr. Moreira Freire de la contestation de V. Ex.ce à son opuscule, et s'il y a quelque réfutation de sa part, je l'enverrai à V. Ex ce à la nouvelle demeure que vous m'indiquerez.

Que Dieu garde V. Ex.ce — Porto, et Sainte Maison de la

Miséricorde, 20 Novembre 1896. — Ill.me et Ex.me Monsieur Emil Pacully, Templeton Place, n.º 6, Earls Court, Londres.

L'Administrateur,

PAULO MARCELLINO DIAS DE FREITAS.

LETTRE DE MR. J. MOREIRA FREIRE A' L'ADMINISTRATEUR DE LA MISÉRICORDE

Monsieur et très digne Administrateur de la Sainte Maison de la Miséricorde de Porto.

J'accuse à V. Ex.ce réception de sa lettre et je vous remercie de la gracieuseté que vous avez eue en daignant m'envoyer aussi la copie de celle de Mr. E. Pacully.

J'espère remettre demain ou après au journal de cette ville «*A Voz Publica*» pour y être publiée, la réponse à ce Monsieur ainsi que sa propre opinion du 13 Novembre de l'année écoulée.

Mais, je dois déclarer à V. Ex.ce que la première fois que j'ai vu le *Fons Vitæ* c'est en Septembre de l'année dernière lorsque j'allai là au retour de mon voyage à l'étranger, et la seconde fois cette année, au mois de Juillet, après avoir étudié mon tableau de Memling et celui de cette noble institution.

Je fais cette observation uniquement pour que l'on ne pense

pas que j'aie été incité par l'opinion de Mr. Pacully ou par celle de toute autre personne.

Le premier article de Mr. Pacully a tellement de cohérence avec l'avis que j'ai exprimé qu'il m'oblige à m'y reporter.

Je suis avec respect — Monsieur, de V. Ex.ce — Lisbonne, 30 Décembre 1896.

J. Moreira Freire.

LETTRE DE MR. MOREIRA FREIRE A' EMIL PACULLY, REMISE A' LA RÉDACTION DU JOURNAL «A VOZ PUBLICA»

Je ne comptais plus voir de discussion dans la presse sur le tableau de la Miséricorde, quand, trois mois passés depuis mon dernier article; je vois avec un certain étonnement, dans le *Commercio do Porto*, une réfutation à mon argument signé par Mr. Emil Pacully, sur le tableau en question. Selon ce qu'avoue Emil Pacully, cet article lui a été demandé comme si S. Ex.ce constituait l'unique autorité que nous dussions consulter sur un trésor national.

Ce n'est pas le patriotisme, tant de fois ridiculisé, qui me fait me rebiffer, car l'art est incompatible avec le sentiment national, mais bien le dépit très naturel d'un bon portugais qui ne voit pas les opinions de nos critiques et de nos amateurs être également sollicitées, comme par exemple :

Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, Zacharias d'Aça, Barros Gomes, Comte de Ficalho, João Burnay, Joaquim de Vasconcellos, le Dr. Ayres de Campos, João Arroyo, Bordallo Pinheiro et beaucoup d'autres.

Je crois qu'il n'y a pas eu d'invitation spéciale faite à ces messieurs, ni au *Cercle Artistiqe* ou nous possédons des artistes distingués:

Salgado, Carlos Reis, Greno, Casanova, Malhôa, Columbano, Pietro, Ramalho *d*ª.

On a obtenu l'avis exclusif de Mr. Pacully et, comme résultat, nous en sommes, non au point oû nous en étions, mais beaucoup plus mal. Je ne discuterai pas le savant allemand, car la modestie protesterait, cependant je recommanderai aux intéressés de notre pays ce paquet d'observations:

CONFRONTATIONS

OPINION DE MR. EMIL PACULLY, LE 13 NOVEMBRE 1895

(Devant le tableau)

1.º — Que les portraits authentiques du roi D. Manuel et de sa troisième femme, qui existent dans les tableaux de la Miséricorde de Lisbonne et dans d'autres tableaux du Musée de Lisbonne, n'ont aucune ressemblance avec le roi & la reine de ce tableau.

.....

Que le coloris, la manière et le style de la composition du tableau sont de l'école de Van-Eyck.

2.º — Que la manière dont les groupes sont disposés et la

répétition des types dans le même tableau, la source. le Christ sur la croix, les personnages agenouillés, dont quelques uns sont couronnés, *rappellent la manière de cette école. (Il y a des tableaux «Fons Vitæ» à Madrid et à Gand.)*

. . . . . .

Je publierai sous peu un article spécial sur le tableau.

Quant à présent je me bornerai à dire *que je suis le premier à donner des preuves sérieuses pour attribuer le tableau à l'école de Van-Eyck, et probablement*, à Memling dont le nom exact est Jean Van Memling. *(Celui qui inventera qu'il existe une signature dans le tableau, peut plutôt lire J. Van Memling que Holbein.)*

. . . . . .

Post-scriptum. — On m'a dit que le chapeau de cardinal, que l'on voit dans le tableau prouve clairement que la peinture a été faite avant 1518, parce que ce fut cette année là que ce chapeau a été donné au prince D. Affonso quatrième enfant vivant du roi D. Manuel. C'est Raczynski lui-même qui, se basant sur ce fait, dit que le Portugal a maintenant la certitude de posseder les portraits de D. Manuel & de sa famille.

Je reponds à cela :

1.º — *Le chapeau de cardinal a été promis très souvent aux fils nonveau-nés.*

2.º — *Qu'il pouvait être peint bien long temps après que le tableau a été terminé.* En outre, le fameux chapeau n'est pas aux pieds du quatrième, mais bien du sixième enfant du roi, représenté dans le tableau de la Miséricorde.

Est-ce que, par hasard, un peintre portraitiste peut se tromper de cette façon sur les personnages qu'il a devant lui ?

OPINION DE MR. EMIL PACULLY, LE 19 NOVEMBRE 1896

1.º Le portrait de D. João I de Portugal, qui se trouve au musée historique de Vienne — l'unique des portraits connus de ce roi qui puisse réclamer quelque authenticité — n'a aucune ressemblance avec celui du roi ou prince qui est représenté dans le tableau de la Miséricorde de Porto.

.....

2.º On ne connait pas le style du peintre Van-Eyck à qui l'auteur de la brochure veut attribuer le tableau de la Miséricorde.

Tout ce que nous savons c'est que Hubert Van-Eyck commença le tableau (rétable) de Gand et que le frère Jean le termina.

.....

Avant de finir, je demontrerai combien le caractère du tableau diffère du caractère des tableaux appartenant à la période (1397, un peu plus ou un peu moins) auquel l'auteur de l'«argument» prétend l'attribuer.

Où trouver, en effet, un tableau de la fin du XIVe siècle et *même des premières années du XVe siècle qui soit entièrement peint à l'huile, comme l'est celui de la Miséricorde* (cf. Wauters, la «Peinture flamande» page 38 ; durant tout le moyen-âge jusqu'au commencement du XVeme siècle, le procédé général de la peinture artistique avait été à la détrempe) qui avait comme fond un des paysages les plus fins exécutés jusqu'alors (tous les tableaux connus du XIVe siècle ont, pour le moins, une partie du fond doré) et qui indique une connaissance si admirable de la perspective ? *Dans le tableau de la Miséricorde, la perspective est beaucoup plus développée que*

dans le tableau des Van-Eyck terminé en 1432, «*l'Adoration de l'Agneau*».

. . . . . .

Il suffira de dire que je ne trouve pas justes les raisons par les quelles l'auteur prétend prouver son affirmative. Si, par exemple, il dit qu'il y eut deux fils de D. Manuel qui reçurent le chapeau de cardinal, tandis que dans le tableau on n'en voit qu'un, *Mr. Duarte Leite fit observer justement que D. Henrique seulement fut nommé cardinal en* 1485, *c'est-à dire vingt-quatre ans après la mort de D. Manuel, son père.*»

. . . . . .

Tout le monde sait que Hubert commença le rétable de l'église Saint Bavon et personne ne suppose, naturellement, que lui seul peignît le fameux rétable. Il était evident et très clair que c'était déjà un artiste consommé et qu'avant cela, il a travaillé à beaucoup d'autres tableaux.

Il y a manque complet de données historiques sur l'existence de Hubert Van-Eyck. On ignore quelle est sa patrie et son nom de Eyck arrive même à être contesté. Quelle est donc la raison pour que nous ne dussions pas admettre qu'il est né, qu'il a vécu ou séjourné ici primitivement ?

On dit l'*école de Van-Eyck*. Cela veut-il dire que ce fût son frère Jean qui la commençât ou que ce serait Hubert qui s'initiât ?

Faisant une déduction de tout cela, que voyons nous ?

1.° — Que, selon l'opinion de Mr. Pacully, le tableau ne représente ni D. João I ni D. Manuel.

Nous restons complètement en suspens.

2.° — Le 13 novembre 1895 Mr. Pacully, devant le tableau, était tout-à-fait convaincu que le style et la manière en étaient de l'école de Van-Eyck et le 19 novembre 1896 — un an après

— cette opinion, d'après ce qu'il en ressort, était déjà assez dégénérée...

3.º — En 1896, il dit : — tout ce que nous savons de Hubert Van-Eyck c'est qu'il a commencé le rétable de Gand, & que son frère Jean l'a terminé.

D'après cela, qui n'est pas très nouveau, Mr. Pacully semble conclure que Hubert ne peignit rien de plus, ou, pour le moins, il ne connait rien de plus qu'on puisse lui attribuer.

Mr. Pacully n'a donc jamais trouvé en pays étranger de tableaux du même style et de la même école ? Mais il les trouvera ici, & ce n'est pas une parfaite sottise que d'admettre qu'il ait peint en Portugal.

Ce qui ne fait pas de doute c'est que Hubert était déjá alors un peintre très distingué et l'on ne peut conclure autre chose en presence du fameux rétable de Gand, quoiqu'il ne l'eut pas terminé.

Son opinion, en 1895, que le tableau ne représente pas D. Manuel était formelle et il trouvait l'hypothèse même inadmissible.

En 1896, cependant, il n'a pas voulu se contredire tout-à-fait, mais cette louable opinion abandonnait un peu son esprit et il arrive même à l'admettre, quand, ayant recours à Mr. Duarte Leite, il se reporte au chapeau du cardinal.

En 1895, Mr. Pacully disait : *Le chapeau de cardinal a été promis très souvent aux fils nouveau-nés — qu'il pouvait avoir été peint bien long-temps après que le tableau a été terminé, &ª.*

En 1896, en parlant de ce chapeau, il dit : *Duarte Leite fit observer justement que D. Henrique a été nommé cardinal en 1445, c'est-á dire vingt-quatre ans après la mort de D. Manuel, son père*, d'où il veut déduire que je ne pourrai battre

mon premier adversaire dans son assertion insensée que le tableau représente D. Manuel.

Mr. Pacully dit encore que le personnage principal du tableau ne représente pas D. João I parce que son portrait authentique qui se trouve à Vienne ne se ressemble en rien a celui du *Fons Vitæ*.

Cela, je le conteste. Il n'est pas parfaitement semblable, parce que le tableau de Vienne représente un individu de 70 ans et celui de Porto un homme de 50 ans. Du reste, les figures sont parfaitement semblables. Que le publie voie l'ouvrage d'Oliveira Martins : *A Vida de Nuno Alvares*, et il y trouvera la photogravure du tableau de Vienne dont il est question. Qu'il le compare à la figure du tableau de Porto et il n'aura plus de doute, je puis l'assurer.

Je termine ici et je le regrette car on me laisse complétement dans l'obscurité.

MOREIRA FREIRE.

NOTE OFFICIELLE ADRESSÉE A MR. MOREIRA FREIRE, PAR L'ADMINISTRATEUR DE LA MISÉRICORDE DE PORTO

Monsieur.

Je viens de lire l'article publié dans le n.º 2:042 du journal «*A Voz Publica*», dans le quel V. répond à celui de Mr. Emil Pacully. Vous renouvelant les remercîments de la Miséricorde pour l'intérêt que V. a pris à la découverte de l'auteur du tableau *Fons Vitæ* qu'elle possède, je dois vous dire, afin qu'on n'impute pas à la Miséricorde le blâme que fait V. dans le commencement de son article, que la Sainte Maison n'a pas sollicité de Mr. Emil Pacully la réfutation à l'article de V., comme elle n'a pas sollicité non plus de V. la contestation de l'article de ce Monsieur.

Ce qu'elle a fait, c'est de donner connaissance à Mr. Pacully de «l'Argument» publié par V., cet exemple a dicté également le procédé de la Miséricorde, qui a fait connaître à V. l'article de Mr. Pacully avant sa publication.

Il est vrai que ce Monsieur dit, dans les premières lignes de son article que la Sainte Maison voulait savoir son opinion sur «l'Argument»; je dois donc déclarer que cette institution a écrit à Mr. Pacully, le 7 septembre 1896, en lui envoyant la photographie du tableau appartenant à la Miséricorde de Lisbonne, cédé par une amabilité de son digne administrateur, Mr. le Conseiller Thomaz de Carvalho, et les exemplaires de «*A Voz Publica*» dans les quels se trouvaient les articles de V. et ceux de Mr. le Dr. Duarte Leite. Ces journaux avaient été expédiés à Mr. Pacully aussitôt leur publication; mais comme ce Monsieur n'était pas en Autriche où ils avaient été envoyés, ils ont été retournés à la Miséricorde.

Quand V. a eu l'amabilité d'offrir 401 exemplaires de «l'Argument» à la Sainte Maison, il en fut aussi envoyé un à Mr. Pacully mais sans lui faire la moindre demande, car cet exemplaire ne fut accompagné d'aucune lettre.

On ècrivit de nouveau à ce Monsieur, le 20 du courant, en lui adressant le numéro du «*Commercio do Porto*» dans lequel son article était publié, et en lui faisant part qu'on en avait envoyé la copie à V.

Donc, comme vous le voyez, la Sainte Maison n'a pas demandé la contestation de l'article de V. à Mr. Pacully; et si jusqu'à aujourd'hui on ne l'a pas demandé aux hommes distingués indiqués par V. ni même à d'autres de haute valeur, c'est que n'ayant pas de relations avec leurs Ex.ces on craint que la demande faite en ce sens n'ait pas le résultat désiré. Mais comme V. s'est intéressé à la découverte de l'auteur du tableau, et qu'elle a certainement des relations cordiales avec ces Messieurs, la Sainte Maison, abusant encore une fois de l'extrême obligeance de V., ose vous prier de leur demander, ainsi qu'à tous ceux qu'elle considère comme connaisseurs en

peinture, en critique et en histoire, d'avoir l'amabilité de donner leur opinion sur un suget présenté si à propos, de la part de la Miséricorde de Porto.

Que Dieu garde V. — Porto, Sainte Maison de la Miséricorde, 27 novembre 1896. — A' Monsieur José Moreira Freire, rue da Conceição da Gloria n.º 1, Lisbonne.

N.º 786.

L'Administrateur,

PAULO MARCELINO DIAS DE FREITAS.

RÉPONSE DE MR. MOREIRA FREIRE

Monsieur et très digne Administrateur de la Sainte Maison de la Miséricorde de Porto.

J'ai reçu la lettre de V. Ex.ce du 27 du courant et je viens vous remercier encore de votre amabilité pour tant et tant d'attentions envers mon humble personne.

Je suis entièrement convaincu de tout ce que vous me dites à l'égard de l'argumentation faite dans mon article en réponse à celui de Mr. Pacully et je n'avais pas besoin de la confirmation que V. Ex.ce a daigné me présenter que cette noble institution de charité n'avait pas sollicité l'opinion de ce Monsieur sur un sujet aussi important.

Mais le «*Commercio do Porto*» ayant dit dans ses premières lignes, que la Sainte Maison voulait connaître son opi-

nion, il m'était impossible de présenter ma contestation en public, d'un autre mode, et c'est la raison pour la quelle je demandais que les critiques que j'ai cités, les amateurs & les peintres de notre pays fussent également consultés.

Quant à la demande que V. Ex ce me prie de faire au nom de la Sainte Maison à ces critiques & à ces amateurs, l'occasion n'en est pas venue, mais je le ferai aussitôt que j'aurai publié dans mes derniers articles tout ce qui peut être logique et palpable pour la solution du problème.

Je suis Monsieur, de V. Ex ce, avec considération. — Votre respectueux. — Lisbonne, 30 novembre 1896.

José Moreira Freire.

RÉPONSE DE MR. L'ADMINISTRATEUR A MR. MOREIRA FREIRE

Monsieur.

Je viens vous accuser réception et vous remercier de la lettre de V., du 30.

On a formé une petite brochure de tout ce qui a été écrit dernièrement sur le tableau *Fons Vitæ*, brochure qui, bientôt sortira de l'imprimerie et aussitôt que j'en aurai quelques

exemplaires je les enverrai à V. pour leur donner la destination qu'il vous plaira.

Que Dieu garde V. — Porto, Sainte Maison de la Miséricorde, 2 décembre 1896.

L'Administrateur,

PAULO MARCELLINO DIAS DE FREITAS.

A' Monsieur José Moreira Freire, rue da Conceição da Gloria n.º 1, Lisbonne.

N.º 792.

Monsieur.

Selon la promesse que j'ai faite à V. dans ma dépêche officielle d'hier, je vous envoie par le courrier d'aujourd'hui, en un paquet, 20 exemplaires de la brochure récemment éditée par la Miséricorde, intitulée «*Discussion sur l'auteur présumé et sur l'époque du tableau «Fons Vitæ» appartenant à la Miséricorde de Porto, d*», que je me permets d'offrir à V. au nom de cette institution, pour en faire la distribution de la manière que vous jugerez convenable.

Que Dieu garde V. — Porto, Sainte Maison de la Miséricorde, 3 décembre 1896.

L'Administrateur,

PAULO MARCELLINO DIAS DE FREITAS.

A' Mr. José Moreira Freire, rue da Conceição da Gloria n.º 1, Lisbonne.

LE TABLEAU DE LA MISÉRICORDE DE PORTO
ARTICLE PUBLIÉ
DANS LA «VOZ PUBLICA» DU 25 DECEMBRE 1896

Alleluia, alleluia ! La lumière va se faire, le tableau «Fons Vitæ» va avoir un père !

Ce n'est pas en vain que nous avons imploré le ciel ; nos paroles ne sont pas tombées dans l'oreille d'un sourd.

Enfin ! Pacully qui d'abord a hésité, qui ensuite a été incohérent, un an après, découvre la pierre de touche, la pierre philosophale !

Alleluia, alleluia ! La lumière va se faire, le tableau «Fons Vitæ» va avoir un père !

En 95, Pacully, à Porto, voit le tableau de la Miséricorde ; il est surpris, étonné ; il est en extase ?...

Cet original — dit-il — ne représente pas D. Manuel ; c'est de l'école de Van-Eyck.

Porto reste muet, l'Europe frissonne !

En 96, Pacully, en Allemagne, vacille ; le tableau — dit-il —

n'est pas de Van-Eyck, il ne représente ni D. Manuel ni D. João I.

Une voix timide et tranquille observe la monotonie de la phrase, le manque d'arguments et l'intermittence d'opinions.

En 97, (Les vêpres).

Alleluia, alleluia! La lumière va se faire, le tableau «Fons Vitæ» va avoir un père!

Le savant se réveille, les presses de l'Europe vont gémir devant une nouvelle aussi consolatrice:

Dans le «*Commercio de Porto*», 17 du courant:

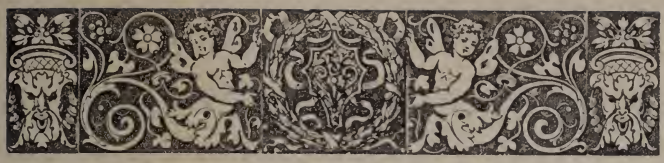
Le tableau «Fons Vitæ». — Mr. Pacully qui était parmi nous il y a quelque temps et qui publiait alors différentes appréciations sur le remarquable tableau de la Sainte Maison de la Miséricorde de Porto, «*Fons Vitæ*», vient d'adresser de Bruges où il se trouve, une lettre à la Direction de cette glorieuse institution lui disant être arrivé à des résultats qui feront une lumière brillante sur les origines du tableau en question, lumière enveloppée depuis si longtemps dans les ténèbres les plus épaisses.

«Il ajoute qu'il a l'intention de publier ses études, d'abord en Portugal, et ensuite dans les meilleures revues allemandes et françaises.

«Nous attendons ces renseignements avec curiosité.»

Alleluia, alleluia! La lumière va se faire, le tableau «Fons Vitæ» va avoir un père et les presses vont gémir!...

MOREIRA FREIRE.



LE TABLEAU DE LA MISÉRICORDE DE PORTO

Nous avons vu que, selon l'opinion de Mr. Emil Pacully, en 1895 sur le tableau de la Miséricorde de Porto, la manière de peindre et le style en était de Van-Eyck.

Maintenant qu'il est nécessaire de donner l'opinion étrangère, voyons ce que nous dit *l'Histoire de la peinture flamande* d'Alfred Michiels, en 1866. Dans le tome II à la page 91, nous lisons :

«Beaucoup d'auteurs flamands et français prenant sans doute les mots Van-Eyck pour un nom de famille et voulant en rechercher la descendance ont argumenté qu'il y a eu à Gand et à Bruges, d'autres personnes portant des noms semblables: *Van-Heick, Van-Heik, Van-Heck, Van der Eike, Henry Deick, Johan Deeck, &ª*, noms des quels ils espéraient tirer des liens de parentée.

C'était une inadvertance et une imprudence ingénue!

Les deux frères ne s'appelaient pas Van-Eyck. *On ignore*

leur nom de famille et ces deux mots indiquent seulement le lieu de leur naissance.

.....

Hubert naquit à Maeseyck en 1366 selon ce qu' atteste Van-Mander. Comment a-t-il appris la peinture, qui la lui a enseignée ? on l'ignore et le savant Lucas de Heere lui-même ne le savait pas.

Les peintres alors, n'étaient connus que comme des ouvriers, leurs productions n'étant pas remarquées, la préoccupation de leurs peines, de leurs joies, de leurs idées et encore moins de leur naissance, n'existait pas ; on leur payait leur travail & ils étaient voués à l'oubli.

Karel suppose que le jeune peintre fut instruit par son père, et il s'exprime de cette façon assez vague : «Quel a été le maître de Hubert ? on l'ignore mais il est probable que dans ces temps si reculés, dans un canton si aride et si solitaire se trouvaient bien peu d'artistes et ceux qui existaient ne rencontraient ni sujet ni modèles pour leurs productions. Nous ne savons pas si le père de ces deux grands hommes fut ou non peintre ; ce qui parait être, cependant, c'est que le génie de la peinture a inspiré toute cette famille ; Maeseyck n'a pas aujourd'hui plus de quatre mille habitants et en avait sans doute beaucoup moins vers le milieu du XIVe siècle. Un peintre ne pouvait vivre que comme enlumineur d'un monastère, dans un centre commercial si petit alors. Cependant presque tous les individus qui composaient des manuscrits pour les couvents faisaient partie des congrégations et portaient les ordres religieux.

Ainsi, avec des renseignements aussi bornés, la question est difficile a résoudre. On ne peut admettre que Hubert, après avoir terminé son noviciat, ait debuté comme artiste

au milieu d'une population aussi restreinte & offrant si peu de ressources.

Hubert Van-Eyck était obligé de suivre les habitudes de l'époque. Ce qui parait vraisemblable c'est que Maeseyk n'avait pas de Ghilde où les peintres pussent s'inspirer ; ils ne trouvaient donc pas là une ville commerçante où existât l'industrie, la vie même ainsi que cela existait déjà à Maestricht ou à Liège.

Tout nous porte donc à croire que le jeune Hubert a été fait de bonne heure peintre de *Jean Saint-Pitié*, qu'il a occupé la Cathédrale Episcopale, se consacrant toujours aux beaux arts avec passion.

La nature, la position du territoire, la profusion de provinces, leurs environs et le développement de la culture, tout fait croire que la peinture a commencé à Liège et non en Flandre.

. . . . . .

Page 219. — En 1524, il existait encore dans la collection de Marguerite d'Autriche un tableau représentant une femme assez jeune, habillée à la mode de Portugal, en vêtements rouges garnis de fourures de Martre, tenant un parchemin à la main droite. Ce portrait connu sous le nom de la Belle Portugaise, figure dans l'inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de cette princesse, rédigé en 1516 dans les termes suivant :

«*Ung moin tableau de la face d'une Portugalaise, que Mme a eu de Diégo. Fait de la main de Johannes (Van-Eyck) et est fait sans huelle (sans huile) et sur toile sans couverte ni feuillet.*»

Jean Van-Eyck paraît avoir exercé une *puissante* influence sous l'ardent soleil de Portugal.

. . . . . .

Le Seigneur crucifié entre les deux larrons qui orne actuellement la bibliothèque publique de Porto (si non, dans la Cathédrale de Vizeu) et qui passe pour une production de Vasco Fernandes, à Vizeu du 18 septembre 1552, est vraiment un chef-d'œuvre que le Comte de Raczynski a daigné décrire si désastreusement.

Ce tableau dans sa composition, dans les types qu'il présente, le réalisme sentimental dont il est empreint, tout a la manière caractéristique des tableaux néerlandais de la première époque.

Beaucoup d'originaux plus anciens encore et où l'on remarque le même style existent encore à Lisbonne et autre part en Portugal. *Ils sont attribués au légendaire Gran Vasco*, il y a plus de quatre-vingt-douze productions de diverses époques dont quelques unes sont importantes.

On doit déplorer qu'un connaisseur habile n'ait pas encore pris soin de classer ces ouvrages, dans les quels le genre flamand règne dans le style de leur maitre souverain !

L'Espagne a été également inspirée d'une manière féconde par le génie créateur de Van-Eyck.

«*Les arts en Portugal*» par le Comte de Raczynski n'arrivèrent seulement qu'à embrouiller les questions. Ce livre indigeste est venu nous apporter la conviction de la nécessité absolue qu'il y a de bien écrire un traité sur les arts »

*

* *

Nous avons vu comment Alfred Michiels parle de Hubert

Van-Eyck dont l'existence arrive presque à être contestée par Emil Pacully. Il est discuté par l'auteur de *l'Histoire de la peinture flamande*, comme peintre des plus distingués, quoique Michiels ne connaisse pas plus de productions du mystérieux artiste que Mr. Emil Pacully. Cependant la logique s'impose et le critique très autorisé n'a pas exigé de documents pour présenter hardiment son opinion par la quelle il donne la place d'honneur au maître et ne vient pas dire, bouffi d'orgueil, qu'on ne connait pas d'œuvres du créateur de la grande école flamande.

Il reste encore une lacune : c'est la naissance de l'artiste et celle là sera difficile à remplir.

Mais déduire de là que Jean Van-Eyck donna origine à une école et que lui seul marque une époque, c'est inadmissible.

On peut dire qu'au XVme siècle — après 1426, année de la mort de Hubert — la peinture commençait à occuper davantage l'esprit public & par cela même, l'absorption naturelle que Jean Van-Eyk exerça sur la personnalité de son frère Hubert qui était alors voué à l'oubli le plus complet.

Il ne s'agissait plus de Hubert, on ne s'occupa même pas des œuvres qu'il a produites, mais au contraire à suivre pas à pas les progrès de Jean et déja avec une popularité croissante. En bon portugais : Hubert Van-Eyck sema et le frère récolta.

Poussant plus loin notre raisonnement : si Jean Van-Eyck a réellement découvert la peinture à l'huile, comment peut-on concevoir que, dans le magnifique rétable de Gand, il ait proclamé si solennellement dans cette *mystérieuse inscription cachée sous une couche de couleur* que *c'était son frère, le meilleur peintre existant à cette époque*, qui avait commencé un travail aussi important ?

Si son silence s'était fait sur ce point, il eut été capital et nous eût laissé vraiment interdits sur la personnalité de Hubert comme artiste. Mais il n'en fut pas ainsi et le fait est que Hubert a commencé le fameux rétable et par conséquent était un peintre coté comme le premier, selon ce que son frère affirma.

MOREIRA FREIRE.

LE TABLEAU DE LA MISERICORDE DE PORTO

Continuant à invoquer l'étranger, voyons ce que nous dit Waagen dans son ouvrage «*Histoire de la peinture des Écoles Allemande, Flamande et Hollandaise* (1863) tome I, page 84:

«Hubert Van-Eyck nous a fait profiter de la peinture à l'huile qu'il a assez améliorée. Employée avant qu'il l'eut découverte, dans des conditions très imparfaites, le procédé qu'on avait alors n'y avait été appliqué que pour des sujets secondaires.

Voici les améliorations qu'il introduisit graduellement dans ce systême :

Il commença par faire disparaître le principal obstacle qui, jusque là, empêchait l'application de la peinture à l'huile dans les tableaux proprement dits, il était nécessaire d'y joindre le vernis composé d'huile bouillie et de résine laquelle, étant assez opaque et d'une teinte d'ambre jaunâtre, il agissait d'une manière différente sur les couleurs diverses.

Mais Hubert Van-Eyck eut un bon résultat en composant un vernis incolore dont il put se servir avec avantage dans

tous ses travaux. Voici la méthode qu'il suivait: il traçait son dessin sur un fond enduit d'un stuc assez compact afin que l'huile ne pût pénétrer, en apparence, ensuite il ébauchait avec une légère couche de bleu de ciel teinté d'un gris vif et assez transparent pour laisser traverser le fond de stuc.

.....

Page 85. — Trois œuvres lui sont attribuées aujourd'hui, mais une seule est historiquement prouvée comme authentique. Je parlerai d'abord des deux autres parce qu'elles ont dû être exécutées en premier lieu.

Un tableau qui est dans le Musée National de la Trindade de Madrid. Il représente d'une manière originale et splendide, un sujet très heureusement traité par les artistes chrétiens : «*Le triomphe du Nouveau testament sur l'Église chrétienne, sur la Sinagogue par le sacrifice du Christ.*

Ce tableau a de grandes analogies avec le chef-d'œuvre de Hubert Van-Eyck dont nous nous occuperons plus loin & qui a dû être commencé entre 1415 et 1420.»

Page 87. — Le second tableau représente Saint Jerôme arrachant une épine d'un lion (Musée de Naples).

.....

Le chef-dœuvre de Hubert Van-Eyck est celui dans le quel l'authenticité est démontrée par une inscription dans le tableau même ; c'est le grand rétable qui figure en entier à Gand, dans l'église de Saint Bavon.

Les trois figures du panneau central de la partie supérieure a toute la noblesse sculpturale du style primitif. *Elles sont peintes sur un fond doré et de tapisseries selon l'ancienne coutume, mais au type traditionnel se joint une heureuse reproduction de la vie et de la nature, entièrement vraie.*

.....

Hubert Van-Eyck n'a pu, malheureusement, finir cet immense travail, car il est mort le 16 septembre 1426.

En comparant avec attentation les divers panneaux avec les œuvres authentiques de Jean Van-Eyck, on remarque dans ces originaux des différences de dessin, de coloris, d'étoffes et de style, qui, dans quelques uns révèlent bien la manière de peindre de Hubert.

. . . . . .

L'inscription cachée sous une couche de couleur verte a été découverte à Berlin en 1823. (Quel mystère ?!...)

. . . . . .

Jusqu'à ces derniers temps, le nom de Jean Van-Eyck éclipsa complètement celui de Hubert. Le plus vieux des deux frères fut celui qui mit en pratique le nouveau procédé de peinture, mais sa gloire ne dépassa pas la Belgique et ne traversa les Alpes qu'après sa mort; c'est ainsi que Jean recueillit tous les avantages de la célébrité légitime de son frère Hubert.

Dès 1455, Jean a toujours été cité dans les écrits de *Tacius*, docteur italien, comme étant le premier peintre du siècle et jamais il ne parla de Hubert dans ses ouvrages.

Giovani Santi, dans son poème bien connu ne parle que du *Gran Jeannes* & ce fut chez Jean qu'*Antonello de Messine* se présenta à Bruges & pour s'initier à la nouvelle méthode. C'est encore celui-ci que *Vasari* cite dans sa première édition de 1550.

. . . . . .

Page 103. — Dans la Galerie Nationale de Londres, le tableau n.° 186 représente les protraits de *Jean et de sa femme* qu'il a épousée, probablement en 1430.

Tous les deux sont en costume de fête ; ils sont représen-

tés debout et se donnant la main, dans une chambre peu vaste & il y a un chien de chasse à leurs pieds. Le tableau porte la signature : *Johannes de Eyck fuit hic* 1434.

.....

Page 102. — Saint François agenouillé devant un rocher recevant les Saints Stigmates, *d*[a]

Ce petit tableau qui se trouve dans la résidence de Lord Heytersburg est admirable par la forme, la délicate exécution et la profondeur du ton chaud.

Lord Heytersburg l'a acheté à un médecin à Lisbonne et il paraît probable que ce tableau a été exécuté par Van-Eyck pendant son séjour en Portugal de 1428 à 1429.

«*Je suis porté à attribuer à Jean, le paysage où l'on voit des Ermites et des Pélerins peints par son frère Hubert, dans le fameux rétable de Gand, et cela parce que la végétation méridionale. les sapins touffus, les orangers. (avec le fruit), les cyprès et les palmiers sont faits avec tant de vérité qu'il n'y a que Jean qui ait eu l'occasion de les voir en Portugal.*»

*

* *

Selon l'opinion de l'habile critique, nous pouvons conclure ce qui suit :

1.° — Que le perfectionnement de la peinture à l'huile est dû à Hubert Van-Eyck.

2.° — Que trois œuvres lui sont attribuées aujourd'hui quoique, historiquement, il n'y en ait qu'une qu'on ait prouvé lui appartenir.

3.° — D'après ce que dit Waagen sur les trois figures du panneau central de la partie supérieure du fameux rétable de l'église de Saint Bavon, nous pouvons donc en tirer les conclusions suivantes :

Hubert donna à ces figures toute la noblesse sculpturale du style primitif. Il imprima la vie au type traditionnel avec une noble splendeur de vérité, ce qui donna origine à la renaissance de la peinture primitive ou à la renaissance de l'école flamande du moyen-âge, qui jusque là était peu ou n'etait pas du tout développée.

Hubert devait avoir une intelligence naturelle pour donner les effets si divers à toutes les espèces d'ombres, de lumières & la perspective que la nature arrivait à lui inspirer. Il savait choisir ce qu'il y avait de plus parfait dans les corps pour former les figures, observant aussi les moindres détails pour les rendre grandes & nobles. De sorte que l'on remarque une observation entière dans le choix des sujets, dans leur composition, dans la disposition des attitudes, dans les physionomies, dans l'arrangement des étoffes et dans tous les ornements qui peuvent enrichir une œuvre, il la conduisait avec tant d'application et de travail au quel il alliait tant d'art et de sentiment qu'il avait réussi à être le maître des maîtres de cette époque.

4.° — Ce fut Antonello de Messine qui se présenta le premier à Bruges pour s'initier à la nouvelle méthode de la peinture inventée par Hubert dont les procédés furent d'un grand avantage pour les grands peintres de la renaissance de la noble école italienne à la fin du XVe siècle.

Or comme les italiens devaient à Antonello d'avoir divulgué un secret si précieux que celui de la peinture à l'huile et au moyen du quel tant de beaux ouvrages se sont perfection-

nés depuis ; ils vouèrent la plus grande estime à l'artiste italien pendant toute sa vie et lui rendirent un véritable culte, même après sa mort.

5.° — Waagen s'est reporté au *tableau authentique n.° 186 de la Galerie Nationale de Londres, le quel représente Jean Van-Eyck et sa femme.*

Ce fut justement à ce chef-d'œuvre que j'appliquai le plus mon attention pour ma modeste étude comparative et pour la solution du problème. C'est donc avec toute justice & sans aucune contestation que cet original vient aussi nous donner une brillante lumière sur l'origine de notre école enveloppée depuis si longtemps dans les tenèbres les plus épaisses.

Que l'on compare les quatorze tableaux qui représentent les *Mystères du Rosaire* de la *Cathédrale de Vizeu*, et aussi les douze représentant la *Vie de la Vierge* qui autre fois ornaient la chapelle principale de la *Cathédrale d'Evora* et qui, aujourd'hui sont dans une des salles du palais épiscopal de cette ville et l'on verra que *La figure qui représente la Maternité de la Vierge nous surprend par la ressemblance remarquable avec la propre image de la femme de Jean Van-Eyck, ainsi qu'il se trouve représenté dans le dit tableau du Musée de Londres.*

6.° — Il n'est pas admissible que dans l'espace d'un an que Jean resta en Portugal et surtout, y étant venu uniquement et exclusivement pour peindre le portrait d'Isabel, eût peint cette quantité de tableaux & de plus encore quelques uns qui existent dans le pays.

MOREIRA FREIRE.

LE TABLEAU DE LA MISÉRICORDE DE PORTO

Continuant a invoquer l'étranger, voyons ce que nous dit l'*Introduction de l'Histoire des peintres,* par Charles Blanc, publiée en 1866. Page 1.

«Dès la fin du quatorzième siècle, au moment où l'Italie a seule commencé à s'affranchir des rigides formules du Moyen-âge et où le génie du Nord essaye, aux bords du Rhin ses timides bégaiements, l'école flamande prend tout-à-coup la parole, et elle s'affirme avec l'audacieuse candeur de l'enfance, avec la maturité précoce d'un art déjà viril.

Le monde alors se tourne de ce côté et le spectacle lui parait si attrayant, des enseignements si imprévus se dégagent de la petite école de Bruges que l'Italie elle même s'informe curieusement de ce qui se prépare en ces régions lointaines et s'apprête à envoyer des missionnaires pour saluer dans son berceau, l'art nouveau qui vient de naître.

Comment l'Europe serait-elle restée indifférente à la révolution qui s'accomplissait ? Les auteurs du mouvement, les

deux frères Hubert et Jean Van-Eyck avaient un double droit à l'attention et, il faut le dire à la gratitude des artistes puisque la rénovation dont ils s'étaient faits les promoteurs, apportait à la peinture des procédés tellement améliorés qu'on a pu les croire nouveaux, et qu'elle lui ouvrait en même temps les horizons d'un monde ignoré.

Sans vouloir exagérer l'importance des perfectionnements matériels que les Van-Eyck ajoutèrent à la pratique de la peinture à l'huile, il est juste de reconnaître qu'ils ont eu la plus grande part dans le fait principal qui caractérise le début du quinzième siècle, je veux dire la substitution du *tableau* à la peinture murale, à l'enluminure du manuscrit..

Mais les Van-Eyck ont fait davantage: ils ne se sont pas bornés à perfectionner les procédés employés avant eux, il ont ouvert une voie nouvelle à la peinture & c'est là leur plus grande gloire — ils ont été des inventeurs, non seulement dans les pratiques du pinceau, dans la mise en œuvre des couleurs, mais encore dans ce qui touche la pensée et le sentiment qui sont l'essence même de l'art.

Nous n'avons pas à rechercher ici quelle fut la part des deux frères dans la double révolution qu'ils firent subir à la peinture: nous ne les séparons pas l'un de l'autre, nous ne demandons pas le quel des deux fut le plus grand. Nous tenons compte d'ailleurs de leurs origines; nous savons que, venus en Flandre des confins de l'Allemagne, ils ont profité des efforts antérieurs et des enseignements, déjà si féconds, que leur donnait la naive et robuste école des bords du Rhin; nous faisons donc état des influences allemandes; mais, ces réserves indiquées, quelle noble part d'initiation leur reste encore!... *L'école flamande n'existait pas avant eux, et ils l'ont créée.*

Page 3. — A peine les Van-Eyck eurent-ils prononcé la formule d'initiation qu'un groupe d'artistes intelligents se pressent autour d'eux. On commence à les connaître aujourd'hui ces Rogier van der Weyden, ces Memling, ces Thierry Bouts, ces Van der Goes que l'histoire, injustement distraite a si longtemps ignorés.

Page 4. — Jean Van-Eyck a travaillé en Portugal; plusieurs de ses élèves ou du moins de ses adhérents se firent connaître en Italie par des œuvres qui furent prisées à leur valeur. Josse de Gand travailla à Urbino, Rogier van der Weiden visita Rome, et tout porte à croire que Memling fit aussi un long séjour audelà des monts.

En même temps des Italiens comme Antonello de Messine, venaient en Flandre pour s'enquérir des méthodes nouvelles: L'art des Van Eyck répandit sur une grande partie de l'Europe son influence salutaire et son doux rayonnement.

Et, en effet, l'Italie, l'Italie de Milan, de Florence, de Venise, rayonnait alors dans toute sa splendeur. Attentive & noblement curieuse, la Flandre commençait à se tourner vers la nouvelle aurore: parmi les jeunes artistes des Pays-bas, c'était à qui arriverait le premier sur la terre bénie. C'est l'heure où les Jean de Mabuse, les Lambert Lombart, les Van Orley et bientôt les Coxcie & les Frans Floris, se hâtent de se mettre en route pour étudier chez eux Léonard de Vinci, Raphael et Michel-Ange.

Le génie local, malgré ce mélange, reste reconnaissable encore et pareille à une femme qui ajoute à sa langue maternelle le piquant caprice d'un accent étranger, l'école flamande parle dans ces premières années du seizième siècle une langue un peu bizarre et qui n'est pas sans grâce. Mais ce charme dure peu.

A Jean de Mabuse, à Van Orley succèdent des artistes hybrides qui ont cessé d'être flamands sans devenir italiens. Il est malsain de méconnaître les lois de son origine, il est mauvais de faire bon marché de sa nationalité. *Dans leurs ambitions mal avisées, l'un de ces maîtres voulait obtenir le titre de Raphael flamand, l'autre voulait être tout simplement le Michel-Ange des Pays-Bas*, et tous répudiaient avec un sourire de dédain les naïvetés de Van-Eyck et de Memling, aux quels ils étaient fiers de ressembler si peu.»

(s.) Paul Mantz.

CROWE ET CAVALCASELLE

Voyons ce que nous disent encore *Les anciens peintres flamands de Crowe et de Cavalcaselle*, ouvrage publié en 1862. — Tome I, page XV.

«Le gouvernement belge voulant exécuter enfin ce que l'on peut considérer comme un devoir national, chargea M. Michiels d'écrire une histoire de l'art en Belgique, travail au quel cet écrivain s'était préparé par une étude comparée des chefs-d'œuvre primitifs des écoles de l'Allemagne.

Malheureusement, tout en lui confiant une mission aussi importante, le gouvernement négligea ou refusa de lui donner l'autorité nécessaire pour rechercher les documents enfouis paisiblement en Belgique, et ne put ou ne voulut pas lui procurer les moyens d'examiner et de classer les tableaux épars dans les galeries de l'Europe.

L'ouvrage de Mr. Michiels quoique renfermant beaucoup de choses inconnues jusqu'ici, est imparfait dans plusieurs parties essentielles ; il manque d'informations précises sur des points de fait et il se trompe dans la classification des écoles précisément parce qu'il ne lui a pas été permis de voir toutes les œuvres des artistes dont il se proposait d'écrire l'histoire.

Depuis, Mr. Charles Eastlake dans son excellent ouvrage sur l'origine de la peinture à l'huile, a plus fortement que jamais, attiré l'attention sur l'art flamand et provoqué des investigations sur un sujet qui, jusqu'à présent, avait reçu si peu de véritable lumière.

Pendant le même temps, de nouvelles sources de connaissances furent ouvertes par Mr. de Laborde qui avait été investi par le gouvernement français, de l'autorité nécessaire pour rechercher les archives de la Maison de Bourgogne dont les restes gisaient entassés sans ordre sur les rayons des dépôts publics. Son rapport sur l'état dans lequel il a trouvé un grand nombre de précieux documents, est navrant et dépeint la négligence qui succéda à la vaste destruction du siècle passé.

Ses recherches furent récompensées par la découverte de renseignements du plus haut intérêt concernant les peintres des ducs de Bourgogne.

En même temps le gouvernement belge excitait à faire les recherches dont il avait frustré Mr. Michiels, et une entreprise particulière conduisit à la découverte des plus importantes révélations.

Le résultat en fut la mise au jour d'un vaste amas de détails curieux éclaircissant l'histoire de l'art primitif flamand. Les auteurs de cet ouvrage se sont donné la tâche de réunir

et de coordonner ces matériaux épars. Quoique moins complets qu'ils le seront un jour, ils suffisent cependant pour retracer le développement de l'art de la peinture en Belgique non seulement depuis le temps des Van-Eyck, mais même depuis une époque antérieure. Nous avons essayé de les rassembler et d'en former, pour les premiers temps, une histoire suivie. Plus heureux, peut-etre que nos prédécesseurs, nous avons pu voir & comparer la plupart des chefs-d'œuvre des artistes du XVe siècle qui sont dispersés par toute l'Europe. Nous avons visité dans ce but la Belgique la Hollande, l'Allemagne, la France, l'Italie et l'Espagne *(on a oublié le pauvre Portugal)* et nous en outre, la plupart de ces œuvres qui existent ici en Angleterre.

.....

Page 26 — En 1415 Jehan Malouel eut l'honneur de peindre son maître le duc de Bourgogne, dont le portrait fut envoyé au *Roi de Portugal* par un ambassadeur spécial.

A partir de cette époque le nom de Jehan Malouel disparait des comptes du duc, et il est remplacé par ceux de Henry Bellechose de Brebant, Jean le voleur et Hua de Boulogne.

.....

Selon tout apparence Hubert n'eut à Gand aucun prince pour protecteur, *Il ne reste point de traces de les premières peintures, exécutées durant son séjour à Maeseyck ou pendant sa résidence dans le pays de Liége.*

.....

Hubert montre dans les ouvrages un talent beaucoup plus viril que son frère et il se servait en maître de la nouvelle méthode dont on attribue la découverte à son frère.

Parmi les nombreux artistes dont les tableaux prouvent l'étude approfondie de cette école, on ne peut se dissimuler

que plusieurs donnèrent la préférence au style riche et puisant d'Hubert.

Petrus Christus fut un des premiers qui porta à Cologne le résultat de l'enseignement d'Hubert. Hugo van der Goes suivit la même école tandis que Justus de Gand propagea en Italie les principes du même maître.

....

Page 32 — Le souvenir en fut consacré par l'inscription sur le cadre.

Van Mander n'avait pas vu cette inscription et fait erreur en supposant que Philippe le Bon avait fait la commande de cette œuvre quoi qu'il eût su voir qu'il se trompait en remarquant que les portraits des panneaux extérieurs n'etaient point ceux du duc de Bourgogne ni d'aucune de ses épouses

Page 33 — Josse Widts qui épousa Isabelle la fille de Jeróme Borluut, fonda á Saint Bavon une chapelle où furent déposés les restes mortels de la famille du fondateur. Cette chapelle était ornée de nombreuses sculptures et de vitraux coloriés, il n'y manquait qu'un tableau d'autel & Josse invita Hubert à le peindre.

Gand possédait alors plusieurs peintres dans son enceinte, quoiqu'aucun d'eux n'eût autant de réputation que Van-Eyck.

.....

Page 34. — Hubert Van-Eyck ayant donc entrepris l'exécution de ce grand tableau d'autel, on lui conféra, pour lui faire honneur, et comme formalité préliminaire, le titre de membre de la «*gild*» de Notre-Dame aux Rayons dans l'église de Saint Jean (aujourd'hui Saint Bavon à Gand).

Page 35. — Les Gantois prétendent, peut être sans grand fondement, que la vue de Gand, dans ce tableau, est prise de la fenêtre même de la maison où habitait Van-Eyck, Koey-

Straet n.° 26 où, en conséquence, on a placé des portraits médaillons des deux frères.

Son épitaphe en vers flamands que cite Van-Mander, donne une idée du caractère du peintre et de son époque. En voici la traduction :

«Que je vous serve de leçon, ô vous, qui portez ici vos pas; je fus jadis tel que vous, et suis maintenant enseveli sous l terre que vous foulez.

«L'art des medecins ne servit à rien ; lors que la mort arrive, le talent, les honneurs, la sagesse, les richesses et la puissance, passent sous le même niveau. Mon nom etait Hubert Van-Eyck : je sers maintenant de pâture aux vers. Jadis renommé pour mon talent de peinture, maintenant cette reputation ne sert à rien. Ce fut en l'annêe de Notre Seigneur mil quatre cent vingt six, le dix huit du mois de septembre, que je rendis mon âme à Dieu au milieu des souffrances du corps. Vous qui aimez l'art, priez Dieu pour moi, afin que je puisse être admis en sa présence. Evitez le péché, suivez le chemin du devoir, car vous devrez me suivre tôt ou tard.»

Van Vaernewyck nous apprend que l'on sépara du corps le bras de Van-Eyck qui avait si admirablement manié le crayon & le pinceau, qu'on l'enferma dans une boite et qu'on le suspendit au dessus du portail de Saint Bavon où il se voyait encore au XVIe siècle.

Page 37. — Il y a tout lieu de croire que Jean Van-Eyck naquit entre 1382 et 1386.

Van Vaernewyck et après lui Van Mander décrivent deux figures dans le tableau de l'Agneau Pascal, à Gand qu'ils prétendent être les portraits des deux frères Van-Eyck. On les a toujours regardés et gravés, dans cette conviction.

Page 44. — Il est probable que Hubert Van-Eyck s'était de

bonne heure appliqué à l'étude de moyens de préserver les tableaux de l'influence d'un climat très variable, moyens imparfaitement connus des peintres qui précédèrent les Van-Eyck et même de leurs contemporains.

Page 45. — Mais l'intelligence directrice dans les expériences faites pour améliorer le système de peinture à l'huile, était celle de Hubert.

.....

Page 46. — Les panneaux de Hubert Van-Eyck prouvent son évidente supériorité ; ce ne fut qu'après sa mort que Jean devint le premier dans son art. Lui-même admet cela dans l'épitaphe que l'on trouve dans l'Agneau mystique.

Page 53. — Jean Van-Eyck peignit *bien et au vif le portrait de la jeune Isabel de Portugal,* et le transmit *à Bruges au mois de février suivant* (1428).

La mission terminée, il accompagna les ambassadeurs dans une excursion à travers le Portugal et l'Espagne, visita la Galice et la Castille, s'arrêta à l'Alhambra et eut une réception brillante dans ces contrées. C'est sans doute à cette époque que fut exécutée la *belle portugaise.*

Page 55. — La bienveillance de Philippe pour Jean Van-Eyck, et même sa familiarité avec le peintre, se montrèrent en plus d'une occasion. Pendant que Hubert, vivait à Gand, Jean avait une maison à Bruges dont le duc payait le loyer.

Page 58. — Van Mander dit en parlant du grand tableau de l'Agneau Mystique :

«Quelques uns croient que Hubert seul commença cette belle œuvre et qu'elle fut terminée par son frère Jean. Je maintiens que tous deux y travaillèrent dès le commencement.» *Dans ce jugement Van Mander a tort et la tradition a raison car une inscription qui demeura longtemps cachée sous une*

couche de couleur a, depuis, été découverte et prouve que Hubert seul commença le tableau.

Le portrait en turban de la Galerie Nationale de Londres, peint en 1433, *et signé par lui, est fort remarquable par la manière dont il ressemble à celui de Josse Widt dans l'Agneau Mystique de Saint Bavon. Signé Johés de Eyck me fecit anno* MCCCC 33 *Oct.* 21.»

(Du moins la signature prouve bien *évidemment* que ce n'est pas le portrait de Jean Van-Eyck.)

WAUTERS

Ecoutons maintenant Wauters dans son ouvrage — *La peinture flamande* — publié en 1883, qui fait partie d'une collection de livres d'art très estimée et protégée par l'Administration des Beaux-Arts de France — la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.*

Après avoir rapporté l'histoire de la grande composition de l'*Agneau Mystique* commandée à Hubert qui en a tiré le sujet de l'Apocalypse de Saint Jean, cet écrivain dit qu'il est facile de trouver le plan, la disposition des groupes et le caractère des figures du rétable de Gand, dans les célèbres tapisseries de la Cathédrale d'Angers, faites d'après les cartons de Jean de Bruges, peintre de Charles v de France (1364 1380). Nous citerons ici le texte :

«*Mais pour la première fois le magnifique poème religieux nous apparait débarrassé de la raideur naive des siècles précédents, rajeuni par l'imagination vive et pittoresque d'Hubert, encadré dans un de ces décors d'architecture dont il semble, plus que tout autre, avoir eu le secret, et avec la perspec-*

tive, l'expression, le groupement et tout l'appareil de la peinture moderne.»

Celui dont on peut dire de telles choses est certainement un artiste de génie.

Cette grande composition est divisée en vingt *panneaux*, et contient plus de trois cents figures. Personne, aujourd'hui ne peut en apprécier dans des tableaux originaux l'effet de l'ensemble car elle est malheureusement dispersée, partie à Saint Bavon de Gand, partie au Musée de Berlin, partie au Musée de Bruxelles. «C'est — dit Wauters, *l'œuvre capitale de l'école primitive flamande*», et tous ceux qui se sont occupés de cette école, le repètent avec lui.

Ce fait que Hubert Van-Eyck ait été invité a peindre un tableau comme celui-là, nous porte à supposer, sans témérité, qu'à ce moment là, il était sinon le premier, au moins, un des premiers artistes de Gand où il était venu s'établir en 1420. En 1424 il y était déjà certainement, car un document — une inscription des registres de la ville, découverte par Mr. de Busscher — nous dit que, cette année là, le magistrat de Gand est allé voir dans *l'atelier* de Hubert un tableau qu'il était entrain de peindre.

Nous croyons que ce magistrat était Josse de Vidt lui-même qui lui avait commandé le retable et qui était bourgmestre de Gand.

Si le rétable a été commencé en 1420, et Hubert mourut en 1426, il a eu ces six années pour l'exécuter, c'est-à-dire là moitié du temps employé à son entier achevement attendu que l'œuvre complète a été exposée le 6 mars 1432.

L'enthousiasme avec lequel Alfred Michiels, Waagen, Paul Mantz, Crowe & Cavalcaselle et Wauters, décrivent l'histoire de la peinture flamande, les références qu'ils font à Hubert

Wan-Eyck & au mouvement opéré par les deux frères, dans toute l'Europe, confirment une fois de plus ce que j'ai soutenu :

Que Hubert fut l'initiateur de la grande renaissance!

Le succès progressif par la découverte de la peinture à l'huile et ses perfectionnements matériels réunis à la pratique de la peinture au commencement du XVe siècle attestent pleinement, je crois, qu'avant 1500, la peinture avait déjà atteint sa grande perfection et non, comme l'à dit mon illustre contradicteur Mr. le Vicomte de Soveral que c'est seulement a partir de cette date qu'elle a commencé à se développer.

Dans l'opinion que je viens d'exposer, on trouve encore ce qui suit cité par *Laborde* dans son ouvrage «*Les Ducs de Bourgogne*», publié en 1849. — Tome I, page XXVII :

«Vers 1490, un peintre de la ville d'Urbino, qui se croyait poète, écrivait une cronique rimée, cadre commode pour faire passer sous les yeux de son héros, le duc Frédéric d'Urbino, toutes les célébrités de la peinture. Il commence par les grands peintres qui sont la gloire des Pays-Bas ; il les place en tête comme étant d'un autre âge, comme ayant dépassé tous les peintres dans la science de la perspective et l'habileté du relief, rangeant après eux leurs successeurs et comme leurs créatures : *Gentile da Fabriano*, *Jean Belin* et les autres jusqu'à ces deux jeuns gens, Pérugin et Léonard da Vinci :

A Brugia fu tra gli altri più lodato
Il gran Joannes, il discepol Rugero ,
Con tanti d'alto merito dotati,
Della cui arte e sommo magistero

Di colorire fuono si eccellenti,
Che han superato spesse volte il vero.
Ma nell' Italia in questa etá presente
Mi fu il degno Gentil da Fabriano
Giovin da Fiesol frate al bene ardente,
E in meJaglie ed in pictura il Pisano,
Frate Filippo e Francesco Pesselli
Domenico chiamato il veneziano,
Massaccio e l'Adrian, Paolo Occelli;
Antonio e Pier si gran disegnatori,
Pier del Borgo antico piú di quelli,
Duo giovin par d'etate e par d'amori,
Leonardo da Vinci el Perusiano.

Ce poète peu connu, ce peintre sans talent, est un homme célèbre, c'est Giovanni Santi, le père de Raphael.

Il écrivait ces vers en 1485-90, ils sont l'expression de l'opinion des italiens sur l'école flamande, en présence d'un Léonard da Vinci et d'un Pérugin.

A quel diapason devra-t-on mesurer cette admiration, en 1430, lors de la venue des premiers tableaux de Jean Van-Eyck en l'absence de talent italien qu'on peut lui comparer ?»

Le mss. original de ce poème, un volume in-folio, est conservé dans la bibliothèque du Vatican, sous les n.° 1305.»

Nous trouvons encore les documents suivants qui nous transcrivons fidèlement :

«Il faut compter l'envoi de Jean Van-Eyck, de Bruges à Lisbonne, em 1428, pour faire le portrait d'Isabelle de Portugal.

Il existe une relation fort curieuse de l'ambassade de *mis-*

sere Jean, seigneur de Roubaix, dans la suite du quel se trouvait le peintre. Nous en possédons deux relations, l'une en portugais, l'autre en français; la première se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris (sous le n.º 10245) la seconde est conservée dans les archives royales de la Belgique à Bruxelles, dans le deuxième registre aux chartres de la chambre des comptes de Brabant. C'est une copie de la fin du quinzième siècle.

Quel est l'original?

Je penche pour le portugais, voici mes raisons:

La rédaction française porte ce titre: *Copie du verbal du voyage de Portugal, qui se feut de par feu M. S. le bon duc Philippe de Bourgoingne en l'an mil quatre cens et vingt huyt pour emener en ses pays de pardeça madame Elisabeth infant du roy de Portugal — sa compaigne.*

La rédaction portugaise, au contraire dénature tous les noms flamands, ce qu'un traducteur français attaché à la cour de Bourgogne n'eut pas fait devant un original régulièrement écrit.

Jehan de Roubaix — Juan de Ruvais. André de Toulongeon. André de Toroljon.

Jehan de Eyck — Juan de Yel.

Elle donne tous les noms portugais avec le degré d'exactitud qu'on a l'habitude de trouver chez les écrivans du quinzième siècle, et elle transforme les noms étrangers suivant la prononciation de son idiome. La copie est du temps; elle a tous les caractères d'une relation originale.

Mr. Goetghebuer a communiqué à Mr. Carton les renseignements qu'il a trouvés dans le registre de la confrérie de Notre-Dame de Gand.

On y lit ce passage: Sente Bamesse ann. XIIIJ, *was Hub-*

rechs van Eyke Guldebroeder van het Onser Vrouwe Gulden up de rad van den chore van Sint Sans te Thend.

A la Saint-Bavon de l'anné OVIJ céot et XXIJ, Hubert Van-Eyck devient membre de la confrérie de Notre Dame sur l'avis du chœur de Saint Jean à Gand.

Dans le livre de comptes du droit d'issue, payés dans la ville de Gand par les étrangers qui devenaient acquéreurs d'immeubles, soit par succession, soit de leurs deniers, on lit à l'année 1426.

Van den hoire van Lubrecht — C'est à dire des héritiers de Hubert Van-Yyke — VI sous de gros. C'est à la fois une confirmation de la date du décès de Hubert Van-Yyke et la preuve que les frères étaient étrangers à Gand.

Dans le registre de la confrérie de Notre Dame and Rayons (Van O. L. V. ter Radien), fondée depuis le milieu du treizième siècle dans l'église-paroissiale dé Saint-Jean (Cathédrale St. Bavon) à Gand, on trouve inscripts parmi les membres :

Mester Ives Van-Hyke, en 1391, et sa femme Mergriété Van den Hun fanghe ; Mester Hubrech Van-Heyck en 1412.

Mergriette Van Hyke, probablement la sœur du précédent, en 1418.»

*

* *

Or, en vue de telles allégations et de telles preuves, comment est il possible que les flamands ayant eu le soin de conserver la mémoire de leurs peintres, n'aient pas eu aussi celui de rechercher leur origine lointaine comme l'a fait Vassari pour les peintres d'Italie?...

Nous pouvons donc en tirer pour conclusions ce qui suit :

1.° — L'origine de la famille Van-Eyck étant absolument inconnue, il est tout-à-fait problématique que l'on sache à quelle nation appartient de droit la grande école créée par les frères Van-Eyck au commencement du XVe siècle.

2.° — Ce fut Antonello de Messina, peintre italien qui, au XVe siècle, introduisit en Italie la nouvelle méthode de peinture inventée par Hubert, méthode dont ont profité les grands peintres de l'école italienne de la fin de ce siècle en s'inspirant des œuvres des frères Van-Eyck.

3.° — On reconnait la même inspiration dans l'école allemande, qui est due aux visites faites à l'atelier de Rogier Van der Weiden (le plus vieux) à Bruxelles, par les peintres allemands Martin Schongauer et Frédéric Herlen, les quels, à leur tour, introduisirent le style des Van-Eyck et leurs inventions, en 1460 dans toutes les écoles germaniques, ce qui vient confirmer notre affirmative que nous avions toutes les probabilités de conquérir cette école qui nous appartient de droit et que nous qualifions d'*Ecole portugaise créatrice des grandes écoles*, ainsi que j'espère le prouver d'une manière évidente.

Cette étude que je remettrai bientôt, scellée et cachetée à la Saint Maison de la Miséricorde de Porto, ne sera publiée qu'après que l'illustre savant allemand Emil Pacully aura dit son dernier mot sur ce sujet si important.

LETTRE A MONSIEUR L'ADMINISTRATEUR DE LA MISÉRICORDE DE PORTO

Monsieur et très digne administrateur de la Saint Maison de la Miséricorde de Porto.

Cette question pour arriver à découvrir quels sont les personnages et l'auteur du tableau *Fons Vitæ* s'est beaucoup prolongée.

De ceux qui, d'abord s'en sont occupés, quelques uns se sont retirés, c'est donc à ceux qui restent sur la place, d'exposer le résultat de leur étude.

J'ai promis à V. Ex.ce de présenter mes preuves et par elles, de justifier mes affirmations, je le ferai bientôt, voulant tenir ma parole.

D'après ce que j'ai lu dans les journaux à l'égard des sujets en litige, dans des nouvelles dont quelques unes sont *singulières*, contenant des promesses d'éclaircissements et de solutions définitives faites au nom de mon opposant, Mr. Emil Pacully, et dans les déclarations que vient de faire Mr. Che-

rubino Lagoa, à une réunion de la Miséricorde convoquée là et où Mr. Emil Pacully devait exposer ses opinions sur le tableau en question, *mais où il n'a pas comparu, étant remplacé par ce Monsieur.*

De tout cela, des nouvelles et de la conférence récente, je ne puis en aucune façon conclure que le contraire de ce que j'ai dit soit prouvé et admis définitivement. La question est pendante & j'y reviendrai.

L'expectative en la quelle j'ai été et je crois, tous ceux aussi qui ont suivi cette question, expliquera, il me semble, mon silence.

L'œuvre avait j'usqu'ici un seul auteur, maintenant il en surgit trois!

J'ai l'honneur d'être, avec la plus grande considération, de V. Ex.ce; — Le très humble serviteur.

Lisbonne 23 Mars 97.

J. Moreira Freire.

Monsieur.

Vous accusant réception de l'aimable lettre de V., datée du 23 courant, dans la quelle vous reitérez la promesse que vous avez faite de présenter les preuves à l'appui de vos assertions sur l'auteur du splendíde tableau *Fons Vitæ* j'ai le plaisir d'annoncer à V., que le Comité sous ma présidence attend avec anxiété l'avis du résultat final des travaux assidus de V. sur un sujet aussi important.

Que Dieu garde V. — Porto, Sainte Maison de la Miséricorde, 27 Mars 1897.

L'Administrateur,

PAULO MARCELLINO DIAS DE FREITAS.

N.º 1320

A Monsieur J. Moreira Freire — Lisbonne.

Monsieur & très Digne administrateur de la Sainte Maison de la Miséricorde de Porto.

Conformément à ce que j'ai eu l'honneur de dire à V. Ex.ce dans ma dernière lettre, je remets à V. Ex.ce l'étude comparative et la conclusion de mon travail et de mes recherches sur le tableau *Fons Fitæ*.

Je n'ai pu le faire plus tôt parce que j'espérais recevoir de Ségovie, des renseignements certains sur l'existence en cette ville du tableau au quel Pons s'est reporté et dont je désirais avoir la photographie. Je viens de recevoir ces renseignements d'une personne digne de foi — Le tableau y est encore effectivement.

Je vous envoie par le même courrier les phototypies du tableau Saint Donatien du musée de Bruges, *authentique* de Jean Van-Eyk, les *supposés* portraits de Hubert & Jean Van-Eyck aux quels je me reporte dans mon étude; le portrait *authentique* de la femme que est à Bruges, dans le musée, aussi le portrait *authentiqué* de Memling et celui de Van-Orley, par Durer.

Désirant et espérant que les raisons sur les quelles je me fonde produisent sur l'esprit érudit de V. Ex.ce et sur ceux des dignes membres du comité de cette noble institution, l'impression de vérité dont je suis convaincu, j'ai l'honneur d'être, Monsieur avec la plus grande considération, de V. Ex.ce; — Le très respectueux serviteur.

Lisbonne, 2 mai 1897.

J. Moreira Freire.

Monsieur.

J'ai l'honneur de vous accuser réception de la lettre de V. datée d'hier ainsi que de l'opuscule qui contient le résultat final de vos travaux et des photographies les concernant et, très sensible à ces offres, je viens vous en remercier au nom du Comité de cette Sainte Maison que je préside.

Que Dieu garde V. — Porto, Sainte Maison de la Miséricorde, 3 mai 1897.

L'administrateur

N.º 1466

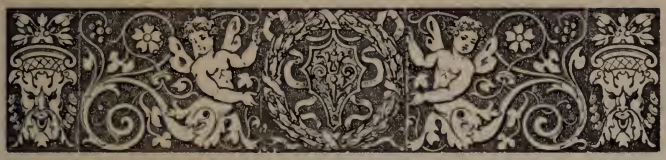
Paulo Marcellino Dias de Freitas.

A Monsieur J. Moreira Freire, Rua da Conceição da Gloria n.º 1 — Lisbonne.

LE TRIOMPHE DE L'EGLISE

Retable de Jean Van Eyck au Musée de la Sᵗᵉ Trinité à Madrid

(Si non, à Segovie)



LE TABLEAU DE LA MISÉRICORDE DO PORTO

ÉTUDE COMPARATIVE

I

«Le triomphe de l'Eglise» — Du musée de Madrid et celui de Ségovie — Antonio Pons et D. Pedro de Madrazo — Memling à Madrid et à Lisbonne.

Nous commencerons par le tableau *Triomphe de l'Eglise* qui porte le n.° 2:188 dans le Musée de Madrid.

Cette œuvre d'art des plus précieuses est une des meilleures compositions de Hubert Van-Eyck, dit Cavalcaselle. Antonio Pons en fait l'éloge dans son *Voyage en Espagne*, en 1786. Ce tableau était alors dans la chapelle de Saint Gérôme de la Cathédrale gothique de Palencia d'où il a été transporté à Ségovie.

Le catalogue du *Museu del Prado*, par D. Pedro de Ma-

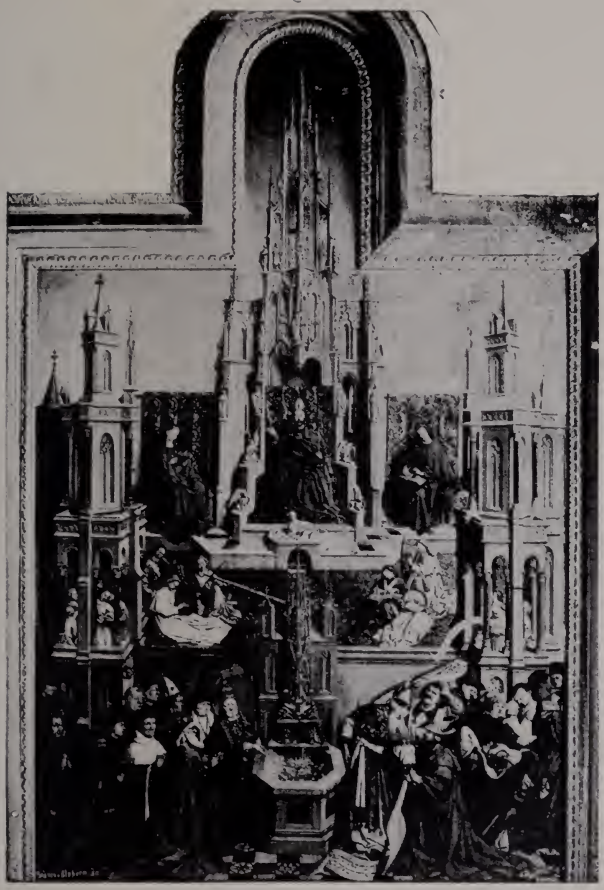
drazo attribue ce tableau à Jean Van-Eyck qui l'à executé après son voyage en Espagne du temps de D. João II et il dit que sons fils Henry IV l'avait donné au Monastère de Parral, de Ségovie en 1454.

L'origine de cette peinture est très contestée parmi les critiques. Michiels dit que c'est l'œuvre des deux frères Eyck; Cavalcaselle affirme qu'elle est de Jean Seul; Passavant l'attribue à Hubert; Mundler, Waagen et Villaamil en refusent la paternité aux deux frères. Madrazo est d'opinion que la composition peut être des Eyck, mais que la partie principale est du plus jeune, aidé, peut-être, par sa sœur Marguerite. Et il ajoute, comme renseignement historique, que le tableau: — «Permaneció siempre en el Parral, de cuya sacristia lo sacó la comision incautadora de la Real Academia de San Fernando en 1836.»

Il a bien été au Parral dit Madrazo, comme nous venons de le voir dans la note de son catalogue à l'article — *Triumpho de la Iglesia*. Un autre auteur espagnol, et ayant une renommée, Antonio Pons, secrétaire de Sa Majesté catholique et sociétaire de l'Académie Royale d'histoire et d'autres académies décrit un tableau de la même école, dans son ouvrage comme *Viage en Espagna*, il dit que ce tableau a la même composition dans ses traits généraux et dans ses figures; mais il nous dit aussi qu'il l'a vu dans la chapelle de St. Gerôme de la Cathédrale gothique de Palencia en l'année 1786.

Quel est celui des deux qui se trompe? Ce ne peut être que l'auteur du catalogue qui aura été mal informé.

Quant à Pons, non, car il nous dit l'avoir vu & il eut fallu qu'il fût fou pour inventer la présence de peintures qu'il n'avait pas vues! Il nous semble, cependant qu'il y a une hypothèse dans la quelle tous les deux peuvent avoir raison —



LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE
Au musée de Madrid

c'est l'existence de deux tableaux — l'un à Ségovie, et l'autre à Palencia, œuvres de deux artistes.

Le *Triomphe de l'Eglise* du Musée del Prado, nous l'avons vu quand nous y sommes allé et nous en avons une belle photographie.

Nous n'avons pas vu celui de Ségovie, mais il se peut très-bien que ce soit l'original de la gravure qui le représente dans les œuvres de Waagen, de Crowe & Cavalcaselle, car il est évident que cette gravure n'est pas la reproduction fidèle du tableau de Madrid; les différences sont grandes — dans l'architecture, dans le nombre des figures, dans l'action et la posture de quelques unes d'entre elles et dans les accessoires.

Dans celui de Madrid l'architecture de la partie centrale est beaucoup plus développée & d'un gothique bien défini, les parties laterales conservant le caractère romain — d'une simplicité geométrique et d'une architecture presque romaine celui de la gravure de Waagen, et de Cavalcaselle; chez celui-ci il y a vingt et une figures et une crosse au premier plan, tandis que dans celui de Madrid il y en a vingt-deux & deux crosses.

De plus, dans celui de Madrid, le juif qui porte l'étendart, dont la hampe a été brisée dans les mains du grand prêtre, a des moustaches; dans l'autre estampe il ne porte aucune barbe.

Nous croyons donc être en face de deux tableaux — Celui de Ségovie et celui de Palencia, et quant à l'origine de celui du Musée du Prado, au milieu d'une divergence si complète d'opinions, qu'il nous soit permis, à nous, dans une réunion de tels maîtres, d'avoir aussi une opinion — et cette opinion diffère de toutes celles aux quelles nous nous sommes repor-

té: — A notre avis, l'auteur du tableau de Madrid n'est pas Huberto, ce n'est pas Jean Van-Eyk c'est Memling.

Il y a là son style, sa manière de peindre, de dessiner, pour ainsi dire, avec le pinceau les figures et les accessoires dans les petites images décoratives aux têtes candides qui ornent et remplissent les deux chapelles ouvertes, dans cet orchestre angélique et dans ces élégantes figures de Saints avec leurs longues barbes et leurs vêtements traînants.

Il est là toût entier le goût et le sentiment exquis de Memling, dans les lignes elegantes et la noblesse de l'expression, dans le tracé correct et fin des tours et du grand corps central, où nous voyons l'image majestueuse du Père Eternel, ayant à ses pieds l'agneau mystique, à ses côtés la Vierge et St. Jean Evangéliste, et, au dessus, la flêche gothique, caractéristique et élevée qui termine la tour principale de ce superbe édifice et comme certitude plus grande encore que cette œuvre est bien de lui, c'est qu'il l'a signée de son portrait; du côté gauche du spectateur, cette figure agenouillée, les mains jointes, c'est lui, c'est Memling. Que l'on compare les gravures du tableau dans l'œuvre de *Forster* avec le portrait de Memling qui est dans celle de *Charles Blanc*.

Les deux tableaux portant les n.os 1352 et 1353 du Musée de Madrid sont aussi de cet illustre artiste, ils sont décrits dans le catalogue de Madrazo qui, en les donnant sous le nom de Jean Van-Eyck, avertit prudemment qu'il ne manque pas de critiques qui contestent l'authenticité de ces deux peintures. Nous affirmons qu'ils sont de l'auteur du *Mariage Mystique de Sainte Catherine*, c'est-à dire de Memling en raison de l'étude que nous avons faite des œuvres de ce peintre, quand nous sommes allé dans l'hôpital de St. Jean de Bruges, en Belgique, étude qui avait pour but de découvrir l'origine

LE PORTRAIT DE HANS MEMLING

d'un tableau que nous avions acquis et dont nous voulions vérifier l'authenticité par la comparaison avec les œuvres du grand maître qui tient le sceptre de l'art vers la fin du XVe siècle.

Dans notre Musée National nous avons quelques tableaux de cet auteur : ce sont ceux que représentent — la *Tête du Christ*, le *Saint Jean*, et la Vierge avec l'Enfant Jesus, n.os 1, 51, et 546.

Une œuvre très-remarquable de Memling existe aussi dans l'église *Madre de Deus*, ici à Lisbonne.

Le mérite de ce triptyque était reconnu, mais comme il n'y est pas signé et qu'il n'y a pas de documents qui en prouvent l'authenticité et ne connaissant pas le style de Memling, on ne savait pas là quel en était l'auteur. C'est un Memling un des meilleurs — un chef d'œuvre. Les trois panneaux qui le composent sont séparés et n'ont pas de cadres.

Il y a dans ce tableau un blason où l'on voit un jeune chevalier imberbe, revêtu d'une armure, ayant la tête découverte et agenouillé dans la position de quelqu'un qui prie. Ceux qui connaissent la science héraldique y trouvent peut-être la clef de l'énigme, c'est-à-dire le nom du prince ou du gentilhomme pour le quel le peintre a exécuté ce tableau.

Nous reconnaissons Memling au style, à la couleur, au dessin parfait et délicat, aux physionomies, au type et à la pose de ses personnages, au travail de son pinceau. Ceux qui, n'ayant pas vu les tableaux de Madrid, voudraient les comparer avec les tableaux du maitre, les trouveront dans les magnifiques photographies de Laurent qui les a reproduits dans sa collection.

II

«Le Baptême du Christ» du musée de Bruges — Gérard David et Jean Van Eyck — «Le Pentecôte», «Saint Sebastien», «Le Baptême du Christ», et «Le Calvaire» de la sacristie de la Cathédrale de Vizeu — «Le Calvaire» et le «Triomphe de l'Eglise».

Continuant notre étude comparative, nous parlerons maintenant du *Baptême du Christ* triptyque qui est au Musée de Bruges et qui est attribué à Memling.

Ce tableau a beaucoup de ressemblance dans la composition, avec celui de la sacristie de la cathédrale de Vizeu: le sujet est le même à quelque différence près. Dans celui de Vizeu, la perspective est inférieure, les figures sont moins correctes & à la manière dont les eaux sont peintes, elles se confondent avec les nuages; telle est l'incorrection.

Ce sont les essais, les premières tentatives de Van-Eyck ou de l'un de ses élèves.

Il s'est élevé de grandes controverses relativement au tableau de Bruges. attribué d'abord à Memling ce qui fut contesté par Waagen qui, affirmant qu'il est d'un grand maître, ne l'a pas nommé; catalogué ensuite comme œuvre d'un peintre inconnu, on lui donne aujourd'hui pour auteur Gérard David.

Si ce tableau est réellement du peintre de *Cambyses condamnant Sisamnes*, *n.os* 6 et 7 que l'on voit dans le même Musée, cela prouve, comme dit Lafenestre dans son livre *La*

DIEU LE PÉRE — PAR HUBERT VAN EYCK
Á là Cathédrale de Gand

Belgique, que David changea complètement son style & sa *manière* dans les dix ans qui se sont passés entre les dates de ces deux œuvres.

Dans l'église de Saint Francisco d'Evora, nous avons vu quelques rétables reproduisant aussi le *Baptême du Christ* de Vizeu, avec de petites variantes : — C'est le même sujet les mêmes lignes de composition, le même dessin et le même style. Sont-ce des premiéres œuvres de Van-Eyck ou de ses éléves immèdiats ? il nous semble que oui.

Le tableau de la *Pentecôte* et celui du martyr *Saint Sebastien*, de la sacristie de la Cathèdrale de Vizeu, c'est aussi des frères Van-Eyck par le style, par le dessin et par le faire, exécutés pendant une période dans la quelle les procédés sur l'art pictural étaient encore primitives.

L'aspect de ces peintures ne nous plait pas immédiatement, il leur manque la transparence et l'éclat des œuvres qui furent exécutées depuis, lors que les deux frères se trouvaient maîtres de toutes les ressources de l'art qu'ils ont perfectionnées s'il ne les ont pas découvertes.

Nous ne dirons rien quant à présent en ce qui touche le tableau *Saint Pierre.*

Nous attendrons le 3.ème volume de l'ouvrage sur Vizeu, dans le quel Mr. Maximiano d'Aragão a promis de nous donner, non ses opinions, car, avec son extrême modestie, il se considère comme un profane en fait d'art pour le quel ses connaissances ne dépassent pas celles des livres — ce sont ses propres paroles — *mais l'opinion* de Mr. José Augusto Pereira fils de Antonio José Pereira, de Vizeu.

Quant même nous présentons ici la photogravure du *Père Eternel* du fameux retable de la Cathedrale de Saint Bavon à Gand, peint par Hubert Van-Eyck afin qu'on puisse voir

la grande ressemblance entre celui-ci et celui de *Saint Pierre* de la Cathédrale de Vizeu.

Le tableau du *Calvaire* supérieur à celui de *St. Pierre* qui est dans la chapelle de la croix de la Cathédrale de Vizeu comme tous ceux que nous y avons vus, en général, parait être des premiers travaux d'Hubert par la noblesse de sa composition et par le style, si nous le comparons à celui de lá Cathédrale de Gand.

C'est l'évêque D. Gonçalo Pinheiro, mort en 1506 qui a fait construire cette chapelle, et ce tableau n'a pas été peint en lui donnant cette destination, mais la Confrérie dos Passos l'y apporta d'une autre chapelle portant le même nom.

On trouve en tout, dans le tableau de Vizeu, l'inspiration du grand génie flamand que porte la couronne de l'art au commencement du XVe siècle.

Le style des figures et la prespective sont ceux du fameaux rétable de St. Bavon, le dessin et la disposition des vêtements sont aussi les mêmes, le coloris en est semblable de ton et dans la perfection générale et, si nous nous attachons à la valeur de quelques dêtails—dans cette sorte d'études et d'investigations on ne doit mépriser aucun élément quelque insignifiant qu'il nous paraisse — il y a dans le retable de St. Bavon un ermite dont les souliers sont semblables en tout à ceux de la figure qui est connue par le nom de *Centurion* dans le *Calvaire* de Vizeu. Les chevaux et les harnais, par la correction du dessin et par le type, sont également semblables.

L'attitude du groupe des saintes femmes qui est au premier plan à droite et au pied de la croix, est plein d'expression et de sentiment.

Dans le fond, á gauche du retable on voit Judas pendu à un arbre, et à droite un petit motif d'architecture et un pay-

LE CALVAIRE

Á la Cathédrale de Vizeu

sage dans le quel les tours et les flèches gothiques complètent le tableau et sont, pour ainsi dire, non la signature de l'artiste qui est partout dans l'œuvre, mais le sceau de l'école qu'il a fondée.

La figure du centurion et celle vue à mi-corps qui est entre lui et l'un des soldats on les voit toutes les deux à l'extrême gauche du tableau «le Triomphe de l'Eglise» du monastère du Parral à Ségovie, reproduit dans la gravure de ce tableau dans les ouvrages de Waagen, et de Crowe & Cavalcasselle.»

Ces figures forment un groupe à gauche du Christ, nous croyons que celle en buste qui est tournée vers nous est le *portrait du peintre Hubert lui-même. Et au fond, derrière ces derniers un jeune garçon à cheval qui doit être Jean* qui, selon ce que dit l'histoire, était plus jeune de vingt ans. Il y a sur le terrain quelques plantes rustiques qui contrastent par la vie qu'elles paraissent avoir, avec les os et les têtes de mort, dispersés aux pieds des croix des suppliciés ; encore une caractéristique de l'art flamand qui avait coutume d'associer les manifestations sereines aux grandes tragédies de l'humanité.

Or, si ces deux figures du tableau du *Calvaire* se trouvent reproduites dans le *Triomphe de l'Eglise* du monastère du Parral, de Ségovie, il nous parait logique de conclure de cette rencontre que les deux tableaux sont du même auteur. *Et comme ce retable de Ségovie a été offert par Henri IV, fils de D. João II de Castille, au monastère qu'il a fondé en* 1454, *et D. João II étant contemporain et neveu de notre D. João I, avec qui il a fait le traité de paix de Medina del Campo, le* 30 *octobre* 1431, *à notre avis, la contemporanéité des deux œuvres se trouve ainsi justifiée.*

Nous quittons ici les tableaux de Vizeu, où nous croyons

que notre école a pris naissance, comme dejà nous avons eu occasion de le dire dans la controverse sur l'argument du tableau de la *Miséricorde de Porto*, en réponse à ce que Mr. Maximilien d'Aragão a écrit.

III

Portraits de D. João I et D. Manuel

Nous allons ici examíner le portrait des rois D. João I et D. Manuel afin de prouver que la famille royale qui est representée dans le tableau *Fons Vitæ*, n'est pas celle du roi D. Manuel, mais bien celle du roi D. João I.

Sur le frontispice du tome I de l'ouvrage intitulé *Alem Douro*, que nous avons consulté à la Torre do Tombo, nous avons vu la figure du roi D. Manuel; sans barbe, les cheveux blonds, lui tombent sur les épaules; les yeux bleus, le nez court à l'aret mince — paraisant avoir cinquant ans — figure qui n'a *aucune* ressemblance avec le portrait de *Fons Vitæ*.

L'autre image de ce roi, ègalement sans barbe & les cheveux lui tombent sur les épaules comme ceux du tableau *Alem Douro*, et qui ne ressemble en rien à celle de *Fons Vitæ* le représentant à l'âge de trente ans est celle qui se trouve à la porte principale, à l'occident du monastère de Belem.

Dans l'église de la Miséricorde de Lisbonne & dans l'église de Luz, il existe deux portraits à l'huile de ce roi, tous les deux barbus, la barbe et les cheveux blonds, les yeux bleus

et se ressemblant assez, seulement avec une différence d'âge car celui de Luz parait avoir dix ans de plus.

Il y a aussi un portrait de D. Manuel sur la façade de «l'église de *Conceição Velha*» dans le retable supérieur à la porte, celui-ci a la barbe longue et quoique la sculpture n'en soit pas une œuvre remarquable, l'ensemble, des lignes générales de la physionomie du roi sont celles du portrait du *Alèm Douro.*

Enfin nous avons aussi un portrait de lui dans un tableau existant à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne qui représente Fr. Miguel Contreiras confesseur de la Reine D. Leonor tenant le drapeau de la Miséricorde de Lisbonne.

Dans la partie supérieure de ce drapeau on voit *Notre-dame de la Conception*, ayant deux anges à ses côtés qui soutiennent son manteau, et dans la partie inférieure se trouvent D. Manuel, la reine, Fr. Contreiras, le pape Alexandre VI, un cardinal et un autre personnage, avec l'inscription suivante :

Sub tuum Praesidium Confungimus.

D. Manoel à genoux en adoration, porte la barbe, et ses cheveux blonds lui tombent sur les épaules, il a les yeux bleus. C'est celui qui ressemble le plus à celui que nous avons vu dans *l'Alem Douro.*

D'après l'examen & la confrontation de tous ces portraits nous concluons donc que le roi qui figure dans *Fons Vitæ* n'est pas D. Manuel.

IV

Bernard van Orley et le chêne du nord

C'est Bernard van Orley qui nous donne les derniers renseignements — 1490 ? 1542 — comme auteur en collaboration avec d'autres, sur le *Fons Vitæ*. C'est le cas d'en parler un peu car cet artiste nous est connu, non par les livres ni par les gravures, mais par ses tableaux. C'est un de ceux que nous aimons le plus à apprécier dans ses œuvres et nous citerons entre autres *L'Adoration des Mages*, *L'œuvre de Miséricorde* et *Le Jugement dernier*, qui sont au Musée d'Anvers.

Un excellent artiste, un des flamands italiens formés à l'école romaine par les œuvres et la fréquentation de Raphael et des plus grands maîtres italiens de cette époque.

Mais avant de continuer, nous voulons liquider une question, celle des bois qui a été ici également mal discutée, non que la matière sur la quelle le tableau est peint puisse dans un cas ou dans un autre, aider à résoudre un point litigieux, mais parce que ici la valeur d'argument indiscutablement indiscutable donnée au chêne du nord, pour justifier l'origine étrangère de l'œuvre, nous parait très contestable, et malgré l'apparat de rigueur scientifique, nous trouvons que cela ne prouve rien.

Le *Fons Vitæ* est peint sur chêne du nord, c'est vrai et nous ne le contestons pas, mais qui pourra nous contester, à nous, que les planches de ce bois précieux ne sont pas venues du nord en Portugal comme tous les produits de

la nature sont venus et viennent constamment de certaines contrées dans d'autres? Qui peut affirmer et prouver qu'on ne trouvait alors en Portugal que les bois que produisaient nos forêts?! Si quelque savant naturaliste venait, à la dernière heure, nous démontrer que le tableau est peint sur du bois de *teka* ou bois du Brésil, devrions-nous en conclure qu'il a été peint dans l'Inde ou en Amérique?!

L'importation des bois est-elle de date récente; est-elle de nos jours?

V

Bernard van Orley, auteur de Fons Vitæ

Revenons à notre Van-Orley, en voilà assez avec cette histoire des bois. On a coutume de dire que la vue fait foi, et comme nous avons vu le tableau de la Miséricorde de Porto, et à Anvers, les vrais tableaux, les tableaux authentiques du peintre flamand, les ayant comparés, nous dirons qu'il n'y a que ceux qui ne les connaissent pas qui pourront les confondre comme œuvres du même artiste.

Ce Bernard van-Orley, flamand instruit dans la discipline raphaèlesque, conserva quelques unes des qualités caractéristiques de sa raçe, et ces qualités sont celles d'un coloriste, c'est cependant un représentant de l'art italien par l'habileté et par la correction du dessin, par l'ampleur et le naturel de la composition. Il est vrai et exact dans la posture de ses

personnages, qui se détachent bien, et le modelé n'a pas la sécheresse ni l'anguleux de quelques uns des artistas de sa nation. Les ètoffes n'ont pas de dureté dans les plis qui ondulent avec grâce, et les physionomies et les mains sont peintes avec ce style élevé du grand maître avec le quel il étudia á Rome. On voit, dans ses ouvrages que c'est un éleve de Raphael, sans méconnaître toute fois, que c'est aussi un flamand un successeur de Memling.

Nous savons que Van-Orley, ainsi que beaucoup d'autres artistes remarquables, eut plus d'une manière, mais ce que personne ne pourra prouver c'est la main qui dessina la Vierge et les autres figures de l'*Adorations des Mages* (n.º 464 du Musée d'Anvers), et le pinceau qui les peignit soient les mêmes qui exécutérent le *Fons Vitæ* de Porto, L'impossibilité est manifeste. Dessin et peinture sont d'époques et de styles différents et qu'il est impossible de confondre. C'est à dire pour ceux qui connaissent les deux peintures, pour ceux qui les ont vues; ceux la seulement ont le droit de juger dans cette contestation que l'on ne peut résoudre avec des affirmations fantastiques ni avec des arguments en l'air.

Van-Orley qui est né à Bruxelles, vers l'an 1490, alla à Rome étant encore trés jeune et s'y enrôla, parmi les nombreux élèves de Raphael qui le distingua. Em 1515 il était dèjà de retour à Bruxelles revenant, chargé par le pontife Léon X de la surintendance dans la fabrication des célèbres tapisseries des *Actes des Apôtres* que le pape avait commandées à Pierre Van Aelst et dont les dessins étaient de Raphael lui même. Et l'on voit par là l'importance que lui donnaient les deux pontifes — tant en religion qu'en art — qui l'avaient chargé d'une telle mission.

La fondation de la Miséricorde de Porto datant de 1499 —

Orley avait alors 9 ans — étant parti très jeune pour l'Italie, il est clair qu'il n'aurait pu peindre le *Fons Vitæ* qu'après son retour de Rome, c'est àdire après avoir complété son éducation et son évolution italienne par les leçons du grand maître romain, ce qui semble évidemment impossible, à une simple inspection, et au premier coup d'œil jeté sur ce tableau. Le *Fons Vitæ*, dans toutes ses parties est un tableau flamand dans l'exécution & dans le style.

VI

Mr. Cherubino Lagoa, Mr Manuel M. Rodrigues et Van Orley.

Mr. Cherubino Lagoa, ancien archiviste-paléographe de la Miséricorde qui, d'aprés ce qu'affirme Mr. Manuel M. Rodrigues dans son article du n.º 658 de l'*Occident*, fait depuis de longues années des recherches historiques et artistiques sur le tableau, en attribue la partie principale à Van-Orley, c'est à dire *selon lui*, le Christ, la Vierge et St. Jean Baptiste.

Or, notre opinion, au contraire, c'est que ce sont justement ces figures principales qui protestent contre une semblable appréciation car elles sont essentiellement flamandes par le dessin et par les vétements et par le style. Elles sont exécutées selon la tradition des peintres de cette école, que jusqu'à la victoire complète de la Renaissance, léguaient les uns aux autres, les images, les expressions et les attitudes des person-

nages qui entraient dans leurs compositions religieuses Et c'est cette tradition maintenue ainsi qui explique comment elles étaient idéales, et souvent, d'un idéalisme laid dans la manière de représenter le Christ et les Saints et nous rendaient dans le même tableau des images complétement vives et réalistes dans les portraits des princes et des personnages qui leur commandaient les triptyques avec les quels ils ornaient leurs églises et leurs chapelles.

Voila aussi la raison pour la quelle la ressemblance des têtes, de l'expression et des attitudes ne prouve rien dans le cas présent comme dans beaucoup d'autres lorsqu'elle n'est pas accompagnée d'autres circonstances telles que le caractére individuel du dessin, les qualités et les défauts de l'exécution, la manière de disposer les figures, enfin tout l'ensemble de manifestations des facultés naturelles et acquises, qui font que ceux qui s'entendent en art ne peuvent confondre un Durer avec un Van-Dyck, un Raphael avec un Rubens, un Léonard de Vinci, avec un Titien.

La tradition, la transmission des types existaient dans la peinture et dans la sculpture; c'etaient des types conventionnels certainement, mais on les respectait; le sentiment profondément religieux do Moyen-âge planait sur eux, les défendait : C'étaient des images Saintes, consacrées par la foi et qui paraissaient porter écrit entre les rayons des nimbes qui enveloppaient les têtes mortifiées et byzantines le *noli me tangere.*

La multitude qui courait les contempler dans les églises & dans les cathédrales ne comprenait pas le contraste qu'elle avait devant elle ni le disparate entre la peinture & la réalité.

Les types sont traditionnels. Ils viennent des byzantins et sont dans Van-Eyck, dans Van-der-Weyden, dans Thierry

Bouts, dans Memling, dans Quintin Metsys & jusque dans les peintres du XVI siècle qui, influencés directement ou indirectement par l'art italien, ont suivi l'inspiration plastique et naturaliste de Raphael & de Michel-Ange. Et plus de trois cents artistes flamands avaient déjà visité l'Italie à cette époque.

Mr. Cherubino Lagoa dit que les frères de la Miséricorde de Lisbonne y sont représentés. Nous trouvons extraordinaire que dans un tableau fait par une corporation de la ville de Porto, les frères d'une autre corporation identique de Lisbonne soient représentés! Ce serait une offense gratuite & que rien ne justifie de la part de celui qui a fait faire le tableau d'en exclure les portraits des méritants portuenses qui s'étaient associés pour cette institution si digne de respect e de vénération à tant d'égards !

Nos yeux moins perspicaces certainement que ceux de Mr. Lagoa et quelque effort que nous fassions, ne nous font pas voir la différence qu'il dit y avoir là dans les deux classes, ni dans les physionomies ni dans les vêtements. Tous les personnages nous paraissent de la même hiérarchie et les trois qui sont indiqués comme artistes, seulement, présentent des traits différents et paraissent aussi plus jeunes que le reste des personnages masculins, excepté les infants.

Quant à Van-Orley rien ne nous dit qu'il ait été frère de la Miséricorde de Lisbonne ou de Porto et comme origine il n'avait rien de plébéien de la descendance des seigneurs de Orley qui faisaient partie de la cour des ducs de Bourgogne et occupaient de hautes charges en justice en Luxembourg—ils étaient *Hauts Justiciers* — comme on dit—seigneurs de vie et de mort.

VII

Mr. Cherubino Lagoa — les portraits de Van Orley par Albert Durer — Charles Ephrussi—Le paysage du nord

Il est fâcheux que les longues investigations de Mr. Cherubino Lagoa ne le mettent seulement à même de nous dire quel est l'auteur des trois figures, et qu'il n'ait pas réussi à découvrir quel a été le peintre de la partie inférieure, partie certainement plus laborieuse par le nombre de personnages et par la variété et la différence de leurs costumes et de leurs positions.

Mr. Lagoa dit que l'on voit à côté de la reine D. Léonor les gouvernantes et d'autres dames à son service. C'est ce qui est écrit dans l'article de Mr. Manuel Rodrigues, et nous n'avons pas d'autre document au quel nous puissions nous reporter. Les gouvernantes ne peuvent être que les deux dames, encore très jeunes qui sont á droite de la reine et quant aux autres dames à son service, ce ne peut être que les sept qui les suivent à droite. Or, nous croyons que les supposées gouvernantes sont deux princesses, filles du roi qui est là et nous avons une raison trés forte pour baser cette opinion.—C'est la ressemblance complète ou l'identité du profil le plus parfait qu'il y a entre les deux, il en est le même du roi; pour les autres dames nous sommes porté aussi à penser qu'elles n'exercent aucun emploi à la cour du monarque car à nos yeux, leur aspect est celui de servantes du Seigneur. Ces coiffures blanches, ces visages séraphiques ne sont ni des visages de courtisanes ni des costumes de cour. Les cou-

leurs de leurs robes et de leurs corsages, sont les couleurs de prédilection de Van-Eyck, et la ressemblance des physionomies qui, toutes ont un air de famille, leur donne l'aspect conventionnel et décoratif, ce qui est fréquent dans les compositions religieuses de son école.

Nous contestons également que dans quelqu'une des trois figures, à la gauche du Christ se trouve Van-Orley que nous connaissons par le portrait authentique fait par Albert Durer et reproduit dans l'ouvrage de Charles Ephrussi — pag. 275, édition de 1882, où il est décrit dans les termes que nous transcrivons fidèlement ici.

Se reportant aù journal de voyage de Durer, Ephrussi dit:

«Selon son usage, il dessine le portrait de quelques habitants de la ville, entre autres celui de maître *Bernard van Orley*.

Vient ensuite un passage du journal du peintre allemand :

«Maître Bernard, le peintre, m'a invité chez lui et préparé un si décilieux repas, que je ne crois pas qu'on puisse l'établir pour 10 florins. A quoi se son invités d'eux-mêmes, pour me tenir bonne compagnie, le trésorier de madame Marguerite, dont j'ai fait le portrait, et le chambellan du roi, qui a nom Metenye, et le trésorier de la ville, qui a nom *van Butsleiden*...

J'ai fait le portrait avec le fusain de maître Bernard, le peintre de Madame Marguerite... Et le vendredi (7 juin), Madame Marguerite me montre toutes ses belles choses; parmi elles, j'ai vu près de quarante petits tableaux à l'huile, comme je n'en ai jamais vu de semblables en finesse et en beauté à la fois et je vis encore aussi d'autres bons ouvrages de *Johannes et Jakob*; *Walch* (Jean van Eyck et Jacopo de Barbari). Je priai la noble dame de me donner le petit livre de Jakob, mais elle me dit qu'elle l'avait déjà promis à son peintre.»

«Le portrait au fusain, dont parle ici Durer, a été perdu. Est-ce celui qui a servi a Jérôme Wierix pour sa gravure, publiée par la veuve de «Jérôme Cock» dans «Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies,» Anvers 1572? Cette gravure porte là légende suivante:» De Bernardo Bruxellensi Pictore», avec des vers du Brugeois Lampsonius (mort en 1599:

....

«La gravure présente exactemente les mêmes traits que ceux d'un portrait à l'huile, par Albert Durer, signé et daté 1521, conservé au musée de Dresde (n.º 1725 du Catalogue). Le personnage se présente en buste, de trois quarts à droite, coiffé d'une large barette, posée sur le côté droit, et d'où sort une abondante chevelure; il est vêtu d'un pourpoint découpé en carré sur la poitrine et laissant voir une chemise á collerette plissée, figure imberbe, franche et très caractérisée, plein de force et de vie; regard vif et clair, nez court à l'arête large, aux narines un peu épatées, lèvres charnues; la joue droite se détachant en contour tres arrêté sur un fond rouge terne, frappé par une pommette osseuse et saillante et par une ligne fuyante, qui forme un angle avec le menton; dans le bas, la main gauche tient une lettre, sur laquelle on lit: «Den Pernhzw... (à Bernhard à...)» Le modèle de ce très beau portrait, étonnant par la vigueur et la puissance du dessin, paraît étre âgé d'environ vingt cinq ans. Et c'est là en effet l'âge que devait avoir alors B. Van-Orley.»

L'incertitude dans laquelle nous laisse Mr. Cherubino Lagoa quant au nom de l'artiste qui a peint les figures humaines du «*Fons Vitæ*» existe également à l'egard de l'auteur du paysage du fond—paysage, constructions civiles & militaires cultivateurs, ustensiles agricoles et animaux, car tout cela y

LE PORTRAIT DE BERNARD VAN ORLEY
Par A. Dürer

est très bien et minutieusement représenté. Il faut conclure de tout cela combien il est difficile de formuler des jugements certains sur des matiéres dans les quelles la critique n'arrive à obtenir que de maigres résultats après tant d'années de recherches assidues et consciencieuses.

Mr. Lagoa est d'avis que la flore de ce paysage est celle du nord.

Comment est il possible de confondre ce ciel du nord si gris, si brumeux, ces campagnes monotones et avares qui ne produisent que grâce au travail de la bèche & du soc, au ciel de notre pays toujours azuré, toujours plein de soleil; fertilisant notre sol si accidenté si riche, tel qu'on le voit avec sa flore representé fidèlement dans le paysage du tableau en question et aussi dans le célèbre panneau de l'Adoration de l'Agneau Mystique de la Cathédrale de Gand?

Est-ce que ces deux petits mulets attelés à la charrue, dans le champ à gauche du tableau sont aussi du nord? Et la photographie du magnifique portrait de D. João I à Vienne, peint à un âge déjà très avancé est une preuve en notre faveur et aussi par la ressemblance reconnue & avouée par Mr. Lagoa que c'est bien ce monarque qui est peint en portrait dans le *Fons Vitæ*. Deux portraits du même individu entre les quels il n'y a que la différenc d'âge. Dans celui de la Miséricorde, il est jeune, dans celui de Vienne il est vieux. D. João I avait 75 ans quand il mourut en 1433. Et si le roi qui est là, à genoux, adorant le Christ, n'est pas D. Manuel, la reine que nous y voyons, n'est pas non plus D. Léonor, sa sœur et la veuve de D. João II. Et ce n'est pas elle parce que son portrait authentique en habits religieux, qui est dans l'église de *Madre de Deos*, dans le «Panorama de Jesuralem» et qu'elle à fait faire, ne ressemble en rien à celui de la reine de *Fons Vitæ*.

VIII

Les portraits des Van-Eyck — Jean Arnolfini & Jeanne Chenani — Waagen & le paysage du retable de St. Bavon — Le tableau du musée de Londres.

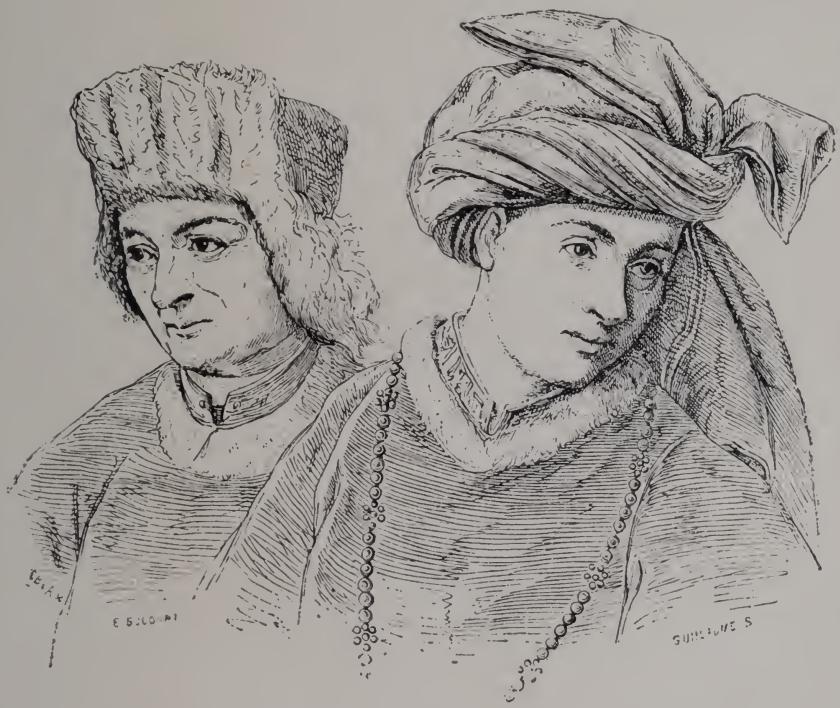
Nous ne connaissons aucun portrait authentique des frères Van-Eyck—Hubert, Jean & Lambert—il n'y a que celui de la femme de Jean qui est au musée de Bruges sous le n.° 2 du catalogue.

Les portraits qui figurent dans le rétable de St. Bavon à Gand, sont celui du donateur Josse de Wydt, d'un âge avancé, vu à genoux, les mains joîntes et les yeux levés vers le ciel; et celui de sa femme Lisbeth Wydt, dans la même attitude que son mari.

Ceux qui dans l'œuvre de Charles Blanc figurent comme tels, il les a tirés de «l'Agneau Mystique», d'un groupe de cavaliers qui sont dans l'un des panneaux originaux qui se trouve au musée de Berlin, et qui faisaient partie du grand rétable de St. Bavon; il les fit graver pour en illustrer la biographie des Van-Eyck—Hubert & Jean.

Mais il y a entre eux une différence d'âge de 20 ans, dans les portraits la différence est du double—ce qui ne peut pas être, en raison de ce que nous dit l'histoire. D'ou nous concluons que ce ne sont pas les portraits des deux frères.

Les portraits de Jean Arnolphini & de Jeanne de Chenani, sa femme qui sont dans National Gallery, de Londres—œuvre de Jean Van-Eyck qui l'a signée em jolis et élégantes caractéres gothiques avec la date de 1434—se sont prêtés à la fan-



LES SUPPOSÉS PORTRAITS DE HUBERT & JEAN VAN EYCK

taisie des érudits. Waagen a eu l'idée de dire que les portraits de Jean Van-Eyck et de sa femme étaient dans ce tableau. Cette invention, ainsi que beaucoup d'autres n'a pas vécu — comme il n'a pas réussi á donner crédit à son opinion que la flore méridionale du grand rétable de St. Bavon était une conséquence du voyage de Jean en Portugal, en 1428.

La grande œuvre des deux flamands commencée en 1420, fut interrompue par la mort de Hubert en 1426, mais il est clair que celui-ci eut le temps plus que suffisant, en six années, pour la composer et l'ébaucher avec tous ses détails.

L'idée qu'Arnolphini était Jean Van-Eyck parait avoir été suggérée à Waagen par la ressemblance du portrait de la femme de celui-là avec celui de la femme de Jean Van-Eyck qui est aujourd'hui au musée de Bruges.

Or, ce que tous ne savent même pas, c'est que la femme d'Arnolphini était sœur de celle du peintre, il est donc très-naturel qu'elles se ressemblent. Arnolphini, lui, n'était pas frére du maître Johannes, comme il signe en beau latin dans cette peinture.

L'auteur du Catalogue descriptif et historique des peintures de la «National Gallery» —édition de 1894—que nous avons sous les yeux fait l'histoire de ce tableau depuis 1516, époque à la quelle il appartenait à Marguerite d'Autriche qui l'avait reçu en cadeau de D. Diogo de Guevara, dont les armes étaient peintes sur-le côté extérieur des portes, jusqu'en 1842, année dans la quelle il passa des mains du major général Hay, en la possession du gouvernement anglais.

Et, en racontant minutieusement cette histoire, il attache si peu d'importance à la légende de la présence lá du portrait de Van-Eyck, qu'il ne s'y reporte même pas comme mémoire.

IX

Une dernière observation—Conclusion

Nous sommes arrivé à la fin de cette étude dans la quelle nous avons exposé notre opinion et nous la confirmons dans cette dernière partie par l'analyse d'œuvres qui, selon notre avis, la renforcent et en refutant, en passant quelques opinions et quelques affirmations moins bien fondées que nous avons vues énoncées dernièrement par ceux qui, s'étant consacrés aussi à ces études, ont publié les résultats aux quels ils sont arrivés.

Les derniers sont: Mrs. Cherubino Lagoa et Manuel M. Rodrigues, celui-là dans la conférence qu'il a faite dans les salles de la Miséricorde de Porto, et celui-ci dans un article de l'excellente revue illustrée —*l'Occident.*

Nous ajouterons une dernière observation en faveur de ce que nous avons avancé sur un sujet à l'égard du quel tous ceux qui s'en sont occupés, prouvent par leurs hésitations et la variabilité de leurs opinions combien est difficile le problème qu'ils prétendent résoudre et que quelques uns prétendent avoir résolu, car il y en a, et des plus experts, qui nient aujourd'hui ce qu'ils ont dit hier, argumentant avec des probabilités et des possibilités, mais rarement avec des raisons puissantes et incontestables.

Voici cette dernière observation: Tous les historiens de l'art flamand avouent leur complète ignorance sur ce qu'a été la vie des frères Van-Eyck pendant la période antérieure à leur apparition à Gand. Etaient-ils en Italie? en Allemagne? en France? en Espagne? en Portugal? on ne sait pas. Nous

le répétons, des documents que puissent jeter quelque lumière sur cette partie de leur vie artistique, nous manquent absolument: ils apparaissent tout-à-coup à Gand en 1420, hommes faits et artistes consommés; ils sont reçus dans la corporation dans la «ghilde» des peintres qu'il y avait là et arrivent immédiatement au premier rang; ce qui l'explique suffisamment c'est la commande qu'ils reçoivent du *Rétable de l'Agneau Mystique*, commande faite—qu'on le remarque bien —par la première autorité de la ville, le bourgmestre de Gand Josse de Widt.

Où se sont-ils faits peintres? où se sont-ils perfectionnés? où ont-ils laissé toutes leurs œuvres antérieures!—primeurs ou premières tentatives—qui ont préparé et précédé les bijoux d'art que nous connaissons d'eux et que nous admirons dans les musées et dans les collections particulières et qui sont postérieurs á leur entrée á Gand? où sont toutes ces œuvres?

Tous les étrangers, simples amateurs ou critiques d'art qui sont venus en Portugal, sont étonnés du grand nombre de peintures flamandes qu'ils trouvent ici dont celles qui sont signées sont rares. Elles leur en rappellent d'autres des premiers maitres de l'école de Flandre et ils le disent et l'écrivent dans leurs rapports et dans leurs livres. Elles ne sont pas signées, c'est vrai, mais nous savons tous par expérience pour beaucoup qui sont authentiquées par leur histoire, que ses maitres n'avaient pas la coutume moderne de signer tout ce qu'ils faisaient; et si elles sont signées, par les sujets, par le style par la composition, par les vêtements, par le coloris, par le dessin, par la touche, par la couleur, par le minutieux de l'exécution, enfin par tout ce qui constitue le caractère distinctif d'une école et d'un artíste, quelles autres signatures sont nécessaires pour les yeux de ceux qui savent voir?

Notre opinion sur ce point causera une certaine surprise et paraîtra téméraire à ceux qui ignorent nos trés anciennes e constantes relations avec la Flandre, mais en ouvrant l'histoire nous y trouvons à chaque pas des faits qui la justifient : les flamands sont nos alliés depuis le commencement de la monarchie, et nous les voyons aidant Affonso Henrîque à prendre Lisbonne, ils sont commandés par Arnold d'Arschot et Fr. Gautier, moine flamand, fut le premier prieur de S. Vicente à Lisbonne.

Il y en a ici dans la Cathédrale une chapelle dans la quelle se trouve le tombeau de Barthélemi Johannes. Homme riche, il était, à ce qu'il parait, commerçant et compère du roi Diniz, et dans un document de ce temps là, on lit qu'il possédait des biens en Portugal & en Flandre.

Il venait ici des gueriers, des moines, des commerçants, des marins, dont les navires emplissaient le port de Lisbonne, d'où, déjà alors, ils emportaient nos vins — vide Fernão Lopes — pourquoi des peintres n'y seraient ils pas venus aussi quand il est positif et incontestable que leurs peintures y existent en si grande quantité ?

La venue de Jean Van-Eyck en Portugal en 1428, serait-elle un fait unique de son temps ? Il est prouvé qu'il y est venu, mais il n'est pas prouvé que son frère Hubert n'ait jamais été en Espagne ni en Portugal.

Les œuvres y sont, pour quelle raison leur auteur ne pourrait-il pas y être venu quand il est certain que, dans la Flandre même sa vie était un mystère avant qu'il ne parut à Gand en 1420 ?

D'après ce que nous venons de dire, notre conviction intime est donc que D. João I, sa femme D. Filippa et ses fils sont représentés dans le tableau «Fons Vitae» et comme nous ne

connaissons pas de portraits authentiques des Van-Eyck, par les raisons déjà alleguées, et que dans les trois figûres que nous voyons entre le Christ et St. Jean, l'intention de les détacher des autres est manifeste qu'il y a entre elles les différences d'âge que d'après l'histoire, il y avait entre les trois frères, notre opinion est que ces trois figures sont les portraits de *Huberto, João* & *Lamberto*

Ici finissent nos allégations; nous n'avons plus rien à ajouter sur le point en question. Il reste aux critiques entendus à émettre le «Veredictum» s'ils les jugent dignes d'attention.

Malheureusement pour la solution de ces litiges, les jurés, chez nous sont en nombre très limité, car les musées du nord sont loin et c'est lá que se trouvent les pierres de touche — les œuvres authentiques—pour la valeur des nôtres et sans la confrontation qui établit la connaissance de ces travaux originaux, on ne peut rendre une sentence qui soit sans appel.

X

L'Adoration des Rois, de Memling et L'Adoration des Rois Mages, de Roger Van der Weiden, du Musée de Munick — La Source d'Eau Vive, de Holbein, de la collection de Sa Mageste le roi D. Carlos.

Nos investigations et nos études sur la peinture du XVe siècle nous démontrent jusqu'à l'évidence que la plus grande partie des peintres de cette époque avaient coutume de signer leurs œuvres par leur propre portrait.

Voyons par exemple le triptyque, *L'Adoration des Rois* du Musée Royal de Munich.

Ce triptyque a appartenu à la collection de Mr. Nieuwenhauis qui, d'Espagne, l'a transporté aux Pays-Bas.

Nous croyons que cette précieuse œuvre d'art, attribuée à Memling, est authentique par la composition, par le dessin et par le style, ce qui forment le tout un ensemble commun aux œuvres de ce grand maître.

La signature du tableau est le propre portrait du peintre qui se trouve dans le panneau central à la droite du spectateur ; c'est une figure à mi corps ayant la tête couverte par une calotte de forme conique.

Un autre triptyque *L'Adoration des Rois Mages* de Roger van der Weyden qui se trouve également dans le même musée de Munich, est aussi authentique.

Il a appartenu aux fréres Boisserée, mais on sait qu'il a été la propriété d'une église de *Cologne*.

A la gauche du spectateur, la figure à mi-corps penchée sur un mur et dans l'attitude de la prière passe pour être peut-être celle du donateur, mais cela ne nous parait pas exact.

Dans *l'Histoire des peintres* de Charles Blanc, il y a un portrait de ce célèbre peintre, et, en le comparant à celui du prétendu donateur, on reconnait que ce n'est pas lui mais bien l'auteur du tableau qui y est représenté, c'est-à-dire — Roger van der Weyden.

Un tableau qui a été dans l'église de Bemposta à Lisbonne et qui aujourd'hui fait partie de la collection de S. M. le roi D. Carlos, porte la signature de Holbein & la date de 1515.

Ce tableau qui représente la *Source d'Eau Vive* est peut-être une des plus belles compositions de Holbein — père.

LE PORTRAIT DE ROGER VAN DER WEIDEN

Mais comme il y a eu dans cette famille deux grands peintres Holbein, le père & le fils, de là est né un doute sur la question de savoir quel est celui des deux l'auteur du rétable.

Nous affirmons qu'il est de Hans Holbein-père — 1450 ou 1460 — 1518.

Dans cette magnifique composition, d'un coloris chaud & d'une transparence rare, on reconnait l'inspiration de l'école flamande qu'il a étudiée dans les œuvres de Wilheim, de Cologne.

Ses principaux tableaux étant signés par son portrait, nous croyons que l'image de St. Joaquim qui se trouve derrière le trône est le propre portrait de l'auteur.

Que l'on compare la ressemblance remarquable de cette image avec le portrait du peintre dans le *Baptême de St. Paul* où il figure à côté de ses deux fils.—Ce tableau se trouve dans le mussée d'Augsbourg.

Il est facile de distinguer les compositions de ces deux grands maîtres.

Hans Holben-fils — 1498-1554 — le célébre peintre de Henri VIII, fut presque exclusivement un peintre de portraits.

En comparant ses chefs-d'œuvre authentiques *La famille de Jacques Meyer à genoux devant la Vierge*, du musée de Dresde, ainsi que *Les Ambassadeurs* du musée Royal de Londres, on verra qu'on ne peut les confondre en rien avec les œuvres de son père qui sont en tout trés distincts.

Nous avons encore de plus, que la date de 1515 ne concorde pas avec l'âge du fils, qui, à cette époque, avait dix-sept ans, et, par conséquent, son éducation artistique ne pouvait pas être à la hauteur d'une semblable merveille.

Enfin, pour renforcer notre opinion nous avons le portrait de Holbein-fils dans sa grande composition historique *Edouard*

VI rémettant au Lord-Màire le décret royal par le quel il convertit en hôpital son palais de Bridewell.

Cette importante œuvre d'art existe dans le musée du Guildhall à Londres, où nous l'avons vue & admirée en compagnie de notre ami Mr. Richeton ex-graveur des principeaux tableaux de Sa Magesté la reine Victoria.

Nous distinguons parfaitement aujourd'hui ces deux illustres artistes par l'étude que nous en avons faite à l'étranger quand nous y sommes allé pour y rechercher la provenance et l'authenticité d'un portrait original de Holbein-fils; peinture sur bois réprésentant *Charles V* que nous avons acquis à Lisbonne.

XI

Le Panorama de Jerusalein, de Holbein — Les Joies de Marie, du musée de Munick — Les deux tableaux representent le corps de Sainte Aude porté en procession, du couvent de Madre de Deos, à Lisbonne.

Le grand panneau réprésentant *Le Panorama de Jérusalem* qui est dans le chœur du couvent de la «Madre de Deos» à Lisbonne nous parait être aussi de Holbein-père car il est semblable en tout aux compositions de cet artiste.

Selon l'histoire, ce tableau fut un présent d'un souverain d'Allemagne—l'empereur Maximilien I — a D. Léonor épouse de D. João II de Portugal; dans la partie inférieure de ce tableau on voit le portrait de cette reine portant *l'habit de religieuse* qu'elle y à fait peindre postérieurement.

Dans le musée de Munich, une des œuvres distinguées de l'école flamande est celle qui porte le titre de *Les Joies de Marie.*

Ce rétable a été acheté à Mr. Vieuwenhuis qui, d'Espagne, l'a transporté dans les Pays-Bas.

Cette peinture est classée comme un des chefs-d'œuvre de Memling, mais il ne nous parait pas être de cet artiste éminent mais bien de son fils ainé Jean Flamengo.

Ce peintre, disons-le en passant, a été confondu longtemps avec Hans Menling lui même.

Cependant les critiques, en comparant *l'Adoration des Rois* du même musée, à ce tableau des *Joies de Marie* ont contestè l'avis d'attribuer celui-ci à Memling à cause de l'infèriorité manifeste de cette derniére œuvre.

L'existence de ce Jean Flamengo fut révélée par ses œuvres authentiques découvertes dans le couvent de Miraflores en Espagne, œuvres commencées en 1496 et terminées en 1499 sur les quelles on a trouvé comme références des documents probants de son séjour en ce pays.

Ce peintre serait-il le même Jean Flamengo qui a travaillé en Portugal et qui dès 1489 a été chargé d'executer les pintures sur verre du monastére de Batalha et qui mourut en 1528?

Ne pourrait-on pas, alors, attribuer à cet auteur des tableaux du couvent de la Cartuxa de Miraflores, les deux tableaux peints sur bois et qui, selon l'histoire, réprésentent le corps de *Sainte Aude porté en procession au sus dit couvent en* 1525?

Pour nous cela parait être à cause de la ressemblance qui existe dans le faire de ces tableaux avec les œuvres de Memling.

XII

Les sept peintures sur bois & Les deux portraits de D. João III et celui de la reine D. Catharina, de Sanches Coelho élève de Raphael (?) du couvent de Madre de Deos — Le triptyque de l'Eglise de Santa Cruz de Coimbra — Les quatre peintures sur bois de la chapelle des Templiers de Thomar — Les douze tableau du palais episcopal d'Evora & les quatorze de la Cathedrale de Vizeu.

Quant aux sept peintures sur bois qui sont dans le chœur du couvent de la *Madre de Deos*, par le dessin, par la composition, par la perspective, par la touche et par le coloris nous pouvons les attribuer aux fréres Van-Eyck.

Ces tableaux doivent avoir été peints dans une période bien antérieure au tableau de la Miséricorde do Porto et postérieure à ceux de la cathédrale de Vizeu.

Nous ne croyons pas qu'ils ont été faits expressément pour ce couvent, car on voit parfaitement la coupure que l'on a faite à la pinture aux deux de la partie supérieure pour être adaptés au cintre de la nef.

Les deux portraits: celui de D. João III & celui de la reine D. Catherina que l'on voit la dans le chœur de l'église ainsi que deux autres des mêmes monarques qui sont dans le secrétariat de la Miséricorde de Lisbonne, nous affirmons qu'ils sont d'Affonso Sanches Coelho — *le Titien portugais* 1515 ? 1590, qui, comme on nous dit fut le peintre favori de D. João III et élève de Raphael (?) & d'Antonio Moro

Les œuvres de ce maître ont beaucoup de rapport avec

ceux du Titien, et delà vient le surnom, très honorable pour lui, par lequel le distinguaient ses contemporains et par consequent il est plus probable qu'il était élève de Titien et non de Raphael, celuici étant mort en 1520.

Il existe encore dans ce couvent divers panneaux dont quelques uns sont en de bien mauvaises conditions de restauration et très maltraités, qui sont de véritables chefs-d'œuvre de la peinture du XVe siècle et quelques uns provenant de grands artistes. C'est réellement déplorable!

Le triptyque représentant le *Calvaire*, la *Pentecóte* et *l'Ecce Homo* de l'église de Santa Cruz de Coimbra.

Quoique ces peintures appartiennent à la même école que les tableaux de la Sacristie de la Cathédrale de Vizeu, ils ne sont pas une production du même auteur; cependant ils ont été peints par un artiste extrêmement habile et connaissant bien les préceptes de la même ècole.

Les quatre grandes et magnifiques peintures sur bois des douze qui ont dû exister dans la chapelle des Templiers du monastère de Thomar sont dans les mêmes conditions, mais celles-ci doivent avoir été peintes à une époque bien postérieure á celle de ceux de Coimbra, c'est a dire à la fin du XVe siècle.

—Ces tableaux de Thomar ne seraient-ils pas une œuvre de *Jean Dralia* peintre de Bruges qui fut enterré dans ce même monastère et dont l'épitaphe a disparu d'après ce que dit Filippe Simões?

Peut-on attribuer aux frères Van-Eyck ou à leurs éléves immédiats, les douze tableau de la Cathédrale d'Evora qui décorent actuellement les salles du palais épiscopal, ainsi que les quatorze de la chapelle principale de la Cathédrale de Vizeu? il nous semble que oui.

Malheureusement nous n'avons pu procéder à une étude rigoureuse tant de ces œuvres-là que de celles-ci, parce qu'elles se trouvent placées à une très grande hauteur.

Ces tableaux devaient être peints dans la la période pendant la quelle ces maîtres possédaient tous les secrets de l'art.

On peut voir que la figure qui représente l'image de la Vierge a beaucoup de ressemblance avec le portrait de la femme de Jean Arnolphine. Ce tableau est le n.° 186 du Royal Musée de Londres.

Le grand panneau de *l'Assomption* qui orne la Chapelle du même palais épiscopal d'Evora, est réellement un *chef-d'œuvre*, d'une exécution magistrale et qui appartient à la même ecole et à la même époque que les tableaux ci dessus.

Nous n'avons pu procéder non plus à une étude minutieuse pour reconnaître quel en est l'auteur.

C'est dans les mêmes conditions que se trouvent aussi les doubles rétables qui garnissent le cintre de la nef de l'église de St. Francisco d'Evora, dans les quels on voit en l'un des panneaux le *Saint-Antoine prêchant aux poissons*, peinture qui par le minutieux de son exécution, la finesse du dessin et la belle perspective, indique qu'elle est sortie des mains d'un grand artiste du XVe siècle

Il est bien facheux que ces tableaux soient abimès par des picures d'èpingles, c'est réellement un vandalisme !

XIII

Le portrait de Charles V par Pantoja — Portraits de Philippe II & Isabelle de Valois — Portrait de l'Infante D Juanna, du Musée de Madrid.

Le portrait de l'Empereur Charles V qui porte le numéro 927 dans le catalogue du Musée de Madrid par Pantoja de la Cruz 1551-1610, cela nous parait être assez contestable.

D'après l'attitude et la physionomie arrogante du monarque accentuées par un dessin juste et des plus fins, on le dirait inspiré par l'art du grand peintre allemand Hans Holbein-fils 1498-1554 ou tous les prodiges de sa palette méticuleuse s'y trouvent réunis — *ou imités.*

On nous dit que ce fut le Titien et Antonio Moro qui ont joui du privilège de peindre le grand Empereur, mais qui pourrait nous affirmer aussi que Holbein n'eût pas fait son portrait ?

Que l'on compare les portraits de Charles V faits par le célèbre peintre vénitien qui sont dans le Musée de Madrid où ils portent les numéros 453 et 457, avec le tableau dont nous nous occupons, du même musée et sous le numéro 927 de Pantoja, et l'on reconnaitra que la différence des caractéres artistiques est manifeste, tous les deux, il est vrai, grands maitres et connaissant tous les secrets de l'art, mais Titien toujours, d'un pinceau vigoureux & sans rival dans l'application des couleurs sanguines qui les faisaient rivaliser avec les originaux, ou pour mieux dire : *Vero fradil carnal da la natura*, dénomination que lui donnait *Marco Boschini* son collegue.

Nous connaissons bien la manière de ces deux grands maitres par l'étude que nous avons faite, non seulement pour authentiquer le portrait de Charles V, original de Holbein, mais aussi pour un portrait de *Titus* empereur romain, original de Titien.

Nous doutons également de l'exactitude de l'attribution des portraits suivants du Musée de Madrid par Pantoja de la Cruz qui dans le catalogue portent les numéros :

924 et 925. Portraits de Philippe II et d'Isabelle de Valois sa troisième femme.

928. Portrait de l'Infante D. Juanna, sœur de Philippe II.

Dans ces trois portrais, on voit distinctement la manière de peindre et le style de Sanches Coelho et comme nous ne connaissons pas d'œuvres authentiques de Pantoja dont on puisse faire une étude rigoureuse et comparative, nous pouvons, avec plus de probabilité, les attribuer à Sanches Coelho, qui, comme on le sait, fut le peintre favori de Philippe II, de sa sœur D. Juanna et de D. João III de Portugal.

Nous espérons obtenir le catalogue in extenso du musée de Madrid pour développer minutieusement la question relative aux portraits dont nous venons de parler et aussi de celui de Charles V, par Pantoja.

XIV

Le portrait de Jeanne d'Autriche, du Musée de Madrid — Les médailles de Jeanne, fille de Charles V — De Léonor infante de Portugal — De Léonor archiduchese d'Autriche De Catharina épouse de D. João III — De D. Brites duchese de Savoie — De Catharina infante de Portugal & reine de la Grande Bretagne — De D. João IV — De D. João V et de D. Pedro II de Portugal et ainsi ceux de Charles II d'Angleterre & de son épouse.

On nous dit que le portrait qui, dans le même musée de Madrid, porte le numèro 1489 du catalogue, est, selon la tradition, celui de la fille de D. Manuel de Portugal.

Ce portrait qui représente une Jolie femme ayant environ 35 ans par Antonio Moro (?) 1512-1581 est d'une exécution admirable.

Ayant eu recours à de rigoureuses investigations, nous venons enfin de découvrir dans «l'Histoire généalogique des Rois de Portugal» — Tome 4.º — une médaille d'un travail des plus parfaits en gravure dont l'effigie a une ressemblance extraordinaire avec la photographie du susdit portrait que nous avons sous les yeux.

Sur l'endroit de la médaille, se trouve l'inscription suivante:

Joanna — Portug. Regin — Joanni — Uxor — Caroli V. Fil. — Et sur le revers : Splendor — Vanescens.

Dans le tome 2.º de l'ouvrage susnommé, on voit encore ce qui suit qui est assez important:

«D. João prince royal, fils de D. João III de Portugal & de

D. Catharina, naquit en l'année 1537, il fut déclaré prince royal en 1554 et mourut dans la même année.

En 1551 le Pape Jules III a envoyé au prince, avec un bref, la «Rose d'Or» qu'il avait bénie dans la même année à la messe solennelle du quatrième dimanche de Carême» coutume que les Papes introduisaient dans l'Eglise; et, le Jour de Noël il lui envoya *l'épée* & le *chapeau* (le célèbre et fatal *chapeau* qui a donné tant à faire) afin de rémunérer par ces pieux et inestimables présents les grands mérites des Rois et des «Princes» de la chrétienté, attention que *ses prédécesseurs avaient déja eue* envers les rois de Portugal.

Il épousa D. Jeanne d'Autriche, dans la Ville de Toledo, le 11 de Janvier 1552.

La princesse D. Jeanne d'Autriche, son épouse, fille de Charles V et de l'Impératrice Isabelle, fille du Roi D. Manuel étant devenue veuve retourna en Castille et fut la fondatrice du Monastère des Descalças de Madrid à l'exemple de celui de la Madre de Deos de Lisbonne.

Elle est née le 23 Juin 1535, est morte le 7 septembre 1573 et a été enterrée dans son Monastère.»

On ne peut confondre en rien le portrait de cette princesse avec ceux de D. Beatriz et de D. Isabel filles du roi D. Manuel dont les gravures se trouvent dans le susdit ouvrage, et moins encore avec celui de D. Maria qui se trouve au monastère de l'Incarnation à Lisbonne.

Or, en vue de ce que nous venons d'exposer, nous pouvons affirmer, sans contestation aucune, que le portrait n.º 1489 du Musée de Madrid est celui de D. Jeanne d'Autriche épouse du prince royal D. João de Portugal, fille de l'empereur Charles V et de l'impératrice Isabelle, sa femme.

Que l'on compare encore ce portrait á celui de sa sœur

Maria d'Autriche, épouse de Maximilien II qui est dans le musée de Bruxelles sous le numéro 227 et l'on verra dans ce travail magistral de Sanchez Coelho qu'elle porte une riche parure de joyaux lui couvrant la tête de la quelle pend une espèce de mantille d'un tissu transparent qui lui couvre les épaules et dont les pointes viennent s'attacher sur la poitrine par une croix de pierreries et de grandes perles ayant beaucoup d'analogie avec celle du portrait dont nous venons de décrire l'authenticité.

Pour plus de certitude, que l'on compare encore ce portrait à celui de la même princesse qui est au musée de Bruxelles sous le numéro 225, princesse que l'on nous dit avoir les *cheveux blonds* et la tête ornée d'un riche diadème en or garni de perles. Ce portrait comme celui de sa sœur D. Marguerite de Parme — n.º 226 dans le même musée — est attribué à Sanchez Coelho que nous croyons être aussi l'auteur du portrait en question du Musée de Madrid, attribué à Antonio Moro.

— Nous donnons ici la relation des médailles qui se trouvent dans le susdit ouvrage tome 4.º pag. AA a GG, ayant les effigies suivantes :

Médaille de l'Impératrice D. Leónor, Infante de Portugal, fille du roi D. Duarte et épouse de l'Empereur Frédéric III d'Allemagne.

Médaille de D. Leonor archiduchesse d'Autriche, fille du roi Philippe I de Castille et troisième femme du roi D. Manuel de Portugal.

Médaille de D. Catharina épouse de D. João III de Portugal et sœur de l'Empereur Charles V.

Médaille de l'Infante D. Brites duchesse de Savoie, fille du roi D. Manuel de Portugal et femme de Charles III.

Médaille de la Princesse D. Juanna, fille de Charles V et épouse du Prince royal fils de D. João III

Médaille de la Reine de la Grande Bretagne D. Catharina, Infante de Portugal, fille de D. João IV et épouse du roi Charles II d'Angleterre.

Médaille de D. João IV de Portugal.

Médaille de D. João V de Portugal.

Médaille de D. Pedro II de Portugal.

Médaille de Charles II d'Angleterre et de son épouse D. Catharina, Infante de Portugal.

XV

Les Portraits n.os 924, 925, 927, et 928 du Musée de Madrid — Le portrait de Charles V, par Pantoja — Les trois portraits par Holbein-fils du Musée de Turin. — Les tableaux de la collection Moreira Freire.

Nous venons de recevoir le catalogue in extenso du Musée de Madrid, que nous avons sous les yeux.

Voici les renseignements qu'il donne sur les portraits aux

quels nous nous sommes déjà reportés, par Pantoja de la Cruz et sous les numéros 924, 925, 927 et 928 :

«Pantoja naquit en 1551 et mourut à Madrid en 1609. Il fut élève de Sanchez Coelho sous la direction du quel il fit de tels progrés que Philippe II le nomma son peintre.»

Portrait n.º 924

«Il est évident que Pantoja n'a pas fait ce portrait d'après nature car si la reine qu'il a peinte est née en 1546 — elle avait alors 16 ou 18 ans — et, Pantoja étant né en 1551, il devait avoir 11 ou 13 ans.

Il l'a donc copié, sans aucun doute.»

Portrait n.º 925

«Nous ne sommes pas tout à fait sûr qu'il soit de Pantoja, bien que par l'attitude de la tête et des mains et par la qualité des demi-teintes il nous semble que oui. En tout cas il a été copié d'après un autre portrait antérieur de Sanchez Coelho.»

Portrait n.º 928

«Il représente l'auguste princesse à l'âge de 22 ans et peut avoir été peint en 1557, trois ans après la mort de son mari D. João prince du Brésil.

Il y a une *inscription moderne*, grossièrement faite qui indique la personne représentée en portrait.

Le peintre étant né en 1551, il est évident que ce portrait n'a pu être fait d'après nature.

Il doit avoir copié le visage d'après un autre antérieur peint en Portugal ou en Castille par *Affonso Sanchez Coelho que la princesse estimait beaucoup et qu'elle recommanda à son frère Philippe II.*»

— Ce portrait ne serait-il pas celui de l'Infante D. Maria première femme de Philippe II, fille de D. João III, et comme nous le dit l'histoire, morte en Espagne un an aprés son mariage ? il ést plus probable que oui.

Quatre œuvres seulement, authentiques ou signées par Pantoja figurent encore in extenso dans le catalogue, qui sont : n.os 926, 933, 934 et le 927. — Portrait de l'Empereur Charles V, signé :

Joannes Pantoja de la + ejus traductor, 1605

Nous croyons donc avoir ainsi consigné notre affirmative que les tableaux n.os 924, 925 et 928 aux quels nous nous sommes reportés, sont des copies ou de fausses attributions.

Portrait n.º 927 de Charles V

Nous allons décrire ce que nous dit le même catalogue sur ce tableau n.º 927 au quel nous nous sommes reporté :

«Cette signature indique clairement que le présent portrait est copié sur un autre peint antérieurement d'après nature.

Quel était ce tableau? il serait difficile de le dire aujourd'hui. Cela peut très bien être une copie de celui que l'empereur a eu à *Yuste* exécuté par Titien».

— Nous pourrions donc attribuer l'original de cette magnifique œuvre d'art à Holbein-fils et nous appuyons ici notre opinion en donnant comme preuves ce qui suit:

1.° Présentation des peintres suivants de la famille Holbein d'après ce que nous fournit l'histoire:

«Holbein (Jean) le grand-père 1460.

«Holbein (Jean) le vieux, fils du précédent, 1450 ou 1460. — 1518 Augsburg.»

«Holbein (Ambroise) fils de Jean le vieux 1484 (?) Augsbourg.»

«Holbein (Jean) le jeune 1498-1543.» (?)

2.° L'opinion de Charles Blanc sur le même sujet que nous transcrivons ici textuellement d'après son ouvrage illustré de *L'école allemaude:*

Page 22. — «Holbein fils comme on le prétend aujourd'hui. *D'aprés la tradition*, il serait mort de la peste en 1554; mais cette date est depuis peu contestée en vertu d'une pièce récemment découverte par M. Black, et qui indiquerait la date de 1543. Dans cette pièce, communiquée à l'Académie des antiquaires de Londres, Jean Holbein est dit serviteur du roi — servante to the king majesty.

Or, cette qualification est très-singulière, appliquée à un peintre aussi célèbre que Holbein, surtout si l'on considère

que dans les comptes de la trésorerie, lui et d'autres artistes bien inférieurs sont désignés comme peintres.

Les mots «serviteur du roi» se rapportent peut-être à un fils de Jean Holbein, portant le même prénom que son père et son grand-père, et qui ayant en 1543 quelque vingt ans, á pu être engagé au service de Henri VIII. Il est à remarquer toute fois que à partir de l'avènement d'Edouard VI, en 1547, on ne retrouve plus aucune trace du séjour de Jean Holbein en Angleterre.»

3.º Le séjour de Holbein à Londres étant donc tout-à-fait incertain comme nous venons de le voir d'après ce que nous dit Charles Blanc, nous ne devons pas nous étonner que le grand artiste ait été alors postérieurement en Allemagne & qu'il y ait fait le portrait du monarque d'aprés nature.

4.º Pour confirmer encore davantage ce que nous venons de dire, nou citerons un portrait que nous possédons représentant Charles V à l'âge de 50 ans environ, et par l'étude rigoureuse que nous en avons faite, nous croyons qn'il a été peint par Holbein fils 1498-1543.

La ressemblance de cette peinture avec celle du tableau dont nous nous occupons du Musée de Madrid, n.º 927, est telle, que l'on dirait que notre tableau a servi pour copier avec une extrème fidélité le visage du monarque peint par Pantoja.

4.º Que l'on compare encore la finesse du dessin et le faire du portrait que nous discutions avec ceux de Holbein, de la galerie royale de Turin :

Portrait du cardinal de Leoncourt, peinture sur bois. H, 0,14 — 0,12 portant l'inscription suivante :

AL EL CONTE DE LEONCOVRT

PORTRAIT DE CHARLES V

Holben-fils

COLLECTION — MOREIRA FREIRE

Portrait de Catherine de Bore, femme de Martin Luther, peinture sur bois, H, 0,63 — 0,49 avec l'inscription suivante :

ADNI — 1542 — ÆTATIS-SVÆ — 54

Portrait de Martin Luther, avec l'inscription suivante :

ADNI 1542 — ÆTATIS-SVÆ — 49.

— Nous croyons qu'il y a un anachronisme dans la date de cette inscription car Luther étant né en 1493 et mort en 1546 il ne pouvait pas avoir 49 ans en 1542, mais bien 59 ans, âge qu'il parait positivement avoir sur le portrait.

Or, si ces trois œuvres d'art sont réellement de Holbein, celui que nous possédons — dont ci joint nous présentons la photogravure — l'original qui a servi a Pantoja pour la traduction, sont aussi de lui.

Il est vrai que des historiens nous disent que ce fut Titien qui fut appelé deux fois à Augsbourg en 1548 pour faire le portrait de Charles V d'après nature, et en 1550 celui de Philippe II, on ne doit pas s'étonner non plus que Holbein ait fait son portrait par les raisons exposées, et ainsi se trouve justifiée la tradition qui dit que le célèbre peintre allemand mourut en 1554.

Nous ne sommes pas infaillible ; c'est notre très humble opinion sur ce sujet.

Nous donnons comme terminés nos petits travaux d'investigations et d'étude comparative, et dans l'intention de pouvoir —*uniquement*—justifier nos affirmatives, nous présentons ici la

reproduction de trois tableaux qui appartiennent à notre modeste collection dont nous avons déjà eu l'occasion de parler.

Ils sont soumis à l'appréciation des hommes entendus qui en jugeront.

En voici la description :

La celebration de le messe de S. Gregoire
par Hans Memling, mort en 4494.—*Peint sur bois H.* 0,85-0,73.

A l'interieur d'une église romane un pape en habits pontificaux, la tête couverte de la tiare, ayant pour acolytes un cardinal avec sa veste et chapeau d'un pourpre cramoisi et un moine en tunique blanche, tête decouverte, léve les mains dans l'acte de la consécration.

Sur l'autel apparait l'image vivant du Christ avec la tête courbée, qui de sa main droite pressure la plaie du sein, comme pour faire couler le sang divin dans le calix. C'est une vision admirable et idéale.

La scène vit par la vérité des attitudes et la grâce, autant que par la sincérité de l'expression.

Tous les accessoires de la passion & le missel entr'ouvert, qui se trouvent au dessus de l'autel, sont d'un fini d'exécution très remarquable.

Les chapitaux des colonnes avec des sujets en haut relieff sont faits d'une manière tellement méticuleuse que seulement Memling serait capable de reproduire.

La tiare pontificale garnie de pierres précieuses et tous les details des habits, soit de l'officiant, soit des servents sont traités avec une delicatesse extrème.

L'architecture et la perspective du temple accuse autant de science que de pittoresque originalité.

LA CÉLÉBRATION DE LA MESSE DE S. GRÉGOIRE
Hans Memling
COLLECTION — MOREIRA FREIRE

Le portrait de l'empereur Charles V, par Holbein-fils, 1498-1554
Peint sur bois : H. 0,56 - 0,46.

Dans la partie supérieure du tableau se trouve l'inscription suivante : CAROLVS 5.

Le grand monarque, en buste de grandeur naturelle porte le collier de la *Toison d'or.*

La tête tournée de trois quarts de droite à gauche est couverte d'une toque en velours noir. Col blanc rabattu, à pointes.

On voit dans le visage du monarque la magnifique carnation anatomique accentuée par un dessin des plus fins du célèbre peintre de Henry VIII.

Dans le coloris de la chair, il y a la lumière et la transparence acquise par le peintre dans la contemplation et la vie au milieu des plus beaux types de la race anglaise.

Le génie du grand empereur revit dans l'expression de cette figure typique.

Le portrait de Titus empereur romain, par Titien, 1477-1576
Peint sur toile H. 0,65 - 0,50

Dans la partie supérieure du tableau se trouve l'inscription suivante : TITVS. ROM. IMP. XI.

Buste vue de dos de trois quarts ayant la tête tournée de droite à gauche et couronnée d'une guirlande de laurier.

Il porte le vêtement romain à écailles en velours noir et pourpre cramoisi, un peu décolleté derrière le cou.

C'est un portrait plein de chair où le sang circule avec vie & chaleur. Touche heurtée et libre.

Dans un livre publié en 1860 par M. J. Dumesnil. «*Histoire des plus célèbres amateurs êtrangers*, nous trouvons un passage curieux sur l'origine du célèbre peintre espagnol Velasquez et aussi sur la célèbre anedocte de la rencontre de Rubens en Portugal avec le messager du Duc de Bragança

Voici ce qu'il nous dit :

Page 69. — «Don Diogo Velasquez da Silva, ou; comme l'appelle Francisco Pacheco (1), son beau-père, Diogo de Silva Velasquez, naquit à Seville en 1599. Ses ancêtres paternels, d'origine portugaise, descendaiente d'une famille noble et tres ancienne; (de Porto) mais ils avaient à ce qu'il parait perdu leur fortune, et s'étaient réfugiés à Seville, où le père de Velasques se maria.»

Page 115.—«On a raconté deux aventures qui seraient arrivées à Rubens pendant son sejour en Espagne; l'une avec le duc de Bragance, l'autre avec un moine peintre, nommé Collantes.

On trouvera la première dans l'histoire de Rubens par Michel (2) et M. Van Hasselt, aprés l'avoir repétée, raconte la seconde (3). Pacheco, fort bien instruit de ce que fit l'artiste flamand à Madrid et dans les environs, ne parle ni de l'une ni de l'autre anedocte : il est donc vraisemblable qu'elles auront été inventées à plaisir.

Nous nous bornerons à remarquer en ce qui concerne la prémière, que l'avarice reprochée au duc de Bragance n'est mullement dans le caractère que l'histoire attribue à ce seigneur qui devint quelques années plus tard roi de Portugal. Quans à la segonde aventure, la recontre de Rubens avec un moine peintre du nom de Collantes, elle ne parait pas plus vrai.»

(1) «Arte de la pintura su antiguidades y grandezas,» por Francisco Pacheco.

(2) Pag. 169 et —

(3) Page 131, par Michel.

VOILA L'ANEDOCTE (1)

«Une aventure assez singulière arriva à Rubens, pendant son séjour à Madrid. Jean, duc de Bragance, qui devint plus tard roi de Portugal, entendant parler toujours du grand mérite du peintre et des honneurs qu' on lui faisait à la cour de Philippe IV, témoigna le désir de voir cet homme extraordinaire dont le nom était dans toutes les bouches.

Il le fit prier de venir le voir à sa maison de chasse à Villa Viciosa. Rubens obtint du roi d'Espagne la permission de se rendre à cette invitation, et partit avec une suite nombreuse en compagnie de plusieurs gentilshommes flamands et espanhols qui désiraient voir la cour de Portugal. Déjà le cortège du peintre était parvenu à quelque distance de Villa-Viciosa, quand Jean de Bragance apprit qu'il se composait d'un train considérable de cavaliers de la cour de Madrid. Il envoya donc aussitôt un de ses gentilshommes à Rubens pour lui annoncer que des affaires d'état fort pressantes avaient fait brusquement repartir son maître pour Lisbonne. L'artiste ne comprit rien d'abord au motif de cette étrange défaite. Mais le gentilhomme ajouta qu'il était chargé de remettre à Rubens une bourse contenant cinquante pistoles pour le défrayer de sa route lui et les siens. Tous les compagnons du peintre furent profondément étonnés d'un procédé aussi peu royal. Mais lui, plein de calme et de dignité, refusa noblement le pauvre cadeau du roi, disant au messager : — Je vous prie, monsieur, de présenter mes humbles respects au roi votre maître et de lui dire que, m'étant ren-

(1) «Histoire de P. P. Rubens» par André Van Hasselt, page 131.

du à ses ordres, je suis fort affligé d'être privé de la faveur de lui offrir moi-même mes hommages. Veuillez, en outre, faire remarquer à sa Magesté que le but de mon voyage n'est pas un cadeau de cinquante pistoles, car j'en avais destiné mille aux dépenses que je me proposais de faire à Villa-Viciosa.»

....

Á LONDRES (1)

«Ainsi Rubens faisait marcher de pair l'art avec la diplomatie. Il fut tellement heureux dans ses négociations que, avant le 6 mars 1630, il se trouvait à Londres un ambassadeur espagnol, don Carlos Colonna, auquel il avait réussi à ouvrir la voie. Car il existe de cette date un document portant que «Milord Carlisle donna deux fêtes magnifiques dans le cours de la même semaine, à l'ambassadeur d'Espagne et à M. Rubens, l'agent qui prépare la venue de ce diplomate.»

Cependant en Angleterre, comme partout, Rubens comprit si bien la dignité de l'art, qu'il plaça toujours le peintre au-dessus du diplomate. On raconte qu'un jour deux seigneurs, revêtus de hautes fonctions à la cour de White-Hall, étant venus le voir, le trouvèrent devant un chevalet le pinçeau à la main. L'un d'eux, pour l'excuser comme si cette occupation eût été trop vile pour l'envoyé d'un roi, dit à son compagnon :

— L'ambassadeur de Sa Majesté Catholique s'amuse parfois à peindre.

— Votre seigneurie se trompe répondit l'artiste. Le peintre Pierre-Paul Rubens s'amuse parfois à être ambassadeur.»

(1) «Histoire de P. P. Rubens», par André Van Hasselt, page 144.

RÉPONSE Á L'ARTICLE DE LA «GAZETTE DES BEAUX-ARTS» PUBLIÉ PAR EMIL PACULLY (1)

C'est à présent seulement qu'un de mes amis m'envoie un numéro de la *Gazette des Beaux Arts*, dans le quel Mr. Emil Pacully donne son dernier mot sur le rétable dont il est tant parlé, de la Miséricorde de Porto.

Si l'illustre savant, quand il vint exprès en Portugal au mois de mars dernier, eut expliqué clairement une opinion sur ce sujet, je lui eusse répondu immédiatement, si, à ce moment là, il eut placé la question dans les termes où il l'a mise maintenant.

Après quelques épisodes plus ou moins grotesques, Mr. Pacully se borne à écrire sur le livre de la Miséricorde qu'il avait trouvé l'auteur du tableau en la personne de Gérard David élève de Memling.

(1) Article publié dans la «Marselhese» et «Voz Publica de 23 octobre 1897.

Cette affirmative était gratuite car il n'y avait que l'autorité seule de l'illustre amateur pour la garantir.

Cela valait peu certainement, car s'il exige des autres des documents, il doit en présenter aussi.

Cependant, à l'égard de données, de bases, rien !

Craignant peut-être que son opinion inspirât des doutes, il garantissait dans ce qu'il écrivait,— et qu'il a signé — *avoir des preuves* et que ces preuves seraient publiées autrepart.

Toujours avec la foi, j'ai attendu, et rien ! Ce fut donc avec avidité que je me disposai à dévorer l'article de la *Gazette des Beaux Arts*, du mois de septembre dernier trouvant étrange que ce soit dans un journal étranger que Mr. Pacully ait été publier sa précieuse étude et qu'il ne l'ait pas fait dans des journaux portugais qui étaient si avides de ces documents promis.

Enfin je lus toujours l'article, mais à mon grand étonnement, quant à des preuves, rien ! je n'ai rien trouvé.

Mr. Pacully nous donnait des mots, rien que des mots qui peuvent constituer, tout au plus, une opinion personnelle. Il nous dit seulement que les figures du tableau *ne sont ni D. Manuel ni des personnages portugais.*

Qui sont-ils alors ? il ne nous le dit pas.

Il est d'opinion que la date du tableau varie entre 1490 et 1515.

Il dit aussi que le tableau est signé par le portrait du peintre mais qu'il faut savoir voir — si Mr. Pacully exige pour lui seul la qualité de *bon œil pour confondre moutons avec pigeons et mulets avec chevaux !*

Comme un bon argument à cette découverte, il nous donne *la grande preuve* — l'unique qu'il possède à ce qu'il pa-

rait — un portrait semblable existant dans un manuscrit du temps conservé a Arras.

Il atteste que *la figure principale du tableau n'est pas un roi portugais, que le collier n'ést pas la toison-d'or et que la couronne ouverte n'est pas un insigne royal.*

Enfin le panneau a été peint par Gérard David et les figures par Van Orley — *cette fois-ci, en société.*

Mr. Pacully a donc laissé l'affaire beaucoup plus embrouillée qu'elle ne l'était.

Il n'a pas produit un seul argument réel, solide il n'a pas donné un seul indice sensé. C'est son opinion et rien de plus.

Je regrette donc assez d'avoir à lui déclarer que je conserve toujours ma très modeste mais intime conviction.

Si Mr. Pacully visitait avec attention les divers tombeaux du Monastère de Batalha, il remarquerait sur celui de D. João I et de D. Filippa, dans les reproductions des deux monarques, faites en marbre sculpté — que nous considérons comme authentiques attendu qu'elles sont de l'époque — la ressemblance extraordinaire qu'il y a avec les portraits du tableau de la Miséricorde de Porto.

En outre, il trouverait là la couronne égale en tout au dessin de celle de «Fons Vitæ» que Mr. Pacully dit ne pas être couronne royale *parce qu'elle est ouverte !*

Veut-il des preuves ? qu'il fasse demander au monastère les photographies de ce tombeau, ou à la maison Sertori — de Coimbra, qui les lui fourniront.

Du reste, que dire de plus ? Ce serait discuter indéfiniment et à mon désavantage car je n'ai pas la brillante perspicacité du proéminent savant.

MOREIRA FREIRE.

DÉDICACE AUX VÉRITABLES AMATEURS

Quand je parlai de cette question dans la presse, mon ignorance sur toutes les controverses publiées antérieurement était complète.

Le hazard me fit voir le tableau «Fons Vitæ» et un amour exagéré peut-être, pour l'art si décadent, en notre pays, donna lieu à une polémique que j'ai regrettée, n'ambitionnant pas la popularité et dépourvu de vanité — et sans autorité certainement — j'ai commencé mon travail que je dédie aux veritables amateurs mes uniques lecteurs naturellement.

Je suis revenu, il y a peu de temps de l'étranger où j'ai vécu un bon nombre d'années à Paris.

Je n'en ai pas apporté la science comme le commerce importe des marchandises, seulement je dirai que j'ai fréquenté les musées de l'Europe, que je les ai parcourus lentement et attentivement; que j'y ai étudié les œuvres les plus remarquables de peintres dont nous ne possédons presque pas

dans notre musée — *très-souvent par incurie de nos gouvernements qui les laissent sortir du royaume* — et que dans ces excursions à travers les meilleures & les plus notables galeries du monde, voyant et comparant les styles des grandes écoles et des grands maîtres, on apprend à comparer & à voir.

Et savoir voir est, — tout le monde le dit, — une faculté également indispensable au critique & au peintre.

Consacrant mon travail aux *véritables amateurs*, il faut bien noter qu'il y a parmi ceux-ci une classe très curieuse ce sont les amateurs qui n'achètent que des tableaux signés, — comme si les signatures constituaient la valeur du tableau.

D'autres font de la peinture une marchandise grossière ou une question de mode qu'ils suivent inconscients et platoniquement comme ils achèteraient un cheval pulmonaire pour un pur sang ou porteraient un monocle sans degré, rien que parce que *c'est chic !*

Il y en a aussi qui achètent au hasard avec la fureur de couvrir les murs arrivent naturellement à la confusion parce qu'ils achètent en se méprenant, niaisement et avec pédantisme et entretiennent ainsi la disparate.

Ils n'en font aucune étude, ne possèdent aucune intuition artistique et de là ne font qu'un sot mélange irritant.

Ces derniers ont encore de curieuses ramiéations : viennent ceux qui, étant roturiers et d'une origine assez obscure veulent quand même se créer des aïeux au sang bleu. Ils achètent alors des portraits de généraux goutteux, ou d'individus avec de riches habits religieux ou de gentilshommes portant des perruques prétentieuses avec queues enrubannées, et se créent ainsi un arbre généalogique.

Mais revenons aux véritables amateurs pour lesquels l'art est un culte. C'est à eux que je dédie mon étude en faisant des vœux pour que les érudits dans l'art continuent à faire les investigations nécessaires à obtenir, qu'ils arrivent à quelque solution définitive des problèmes artistiques dont se sont occupés infructueusement jusqu'aujourd'hui les historiens et les critiques nationaux et étrangers qui ont écrit sur les arts en Portugal, et Mr de Lubarde nous le dit ainsi:

Page CXXVII.

— «*Nous sera-t-il donné enfin d'entrer plus avant dans le mystère de ces origines des arts en Portugal? A Rozinski, revient le mérite d'avoir touché un coin du voile; il l'a fait d'une main légère, avec un esprit quelque peu fantaisiste et désinvolte; confions maintenant l'achèvement de l'entreprise à des caractères sérieux méthodiques et précis.*»

A MEUS COMPATRIOTAS E LEITORES

Aqui terminamos os nossos apontamentos.

O campo é escabroso, cheio de escolhos e a dificuldade com que lutamos é grande por serem — sem modestia — muito concisos os nossos conhecimentos.

D'ahi a diffusão d'idéas espraiadas em paginas sem fim que fatigam o nosso já muito limitado numero de amadores e portanto de leitores.

O meu trabalho, porém, ainda que cheio de lacunas, tem um fundo de verdade constante. Oxalá consiga com elle fazer completar-as.

Por tal motivo e não por vaidade estulta, fiz traduzir o meu estudo em lingua franceza afim de que elle seja tambem conhecido pelas auctoridades europeias, encarregando-se da versão o sr. Octave Saunier, cavalheiro que pela sua illustração e caracter distincto tem adquirido durante trinta annos de sua estada em Portugal, laços de verdadeira estima e consideração.

Lisboa, 15 Abril, 98

MOREIRA FREIRE.

TABLE DES MATIÈRES

Présentation de l'argument sur le tableau de la Miséricorde de Porto, par Moreira Freire..... 7

ARTICLES & RÉPLIQUES

De Mr. Duarte Leite, 15..... 25
» Moreira Freire, 17, 31, 45, 57, 65, 69,..... 75
» Monsieur le Vicomte de Soveral..... 53
» Redacteur du *Reporter*..... 43
» Monsieur le Dr. Maximano de Aragão..... 61
Le dernièr mot sur le tableau de la Miséricorde de Porto 77
Correspondance echangée relativement au tableau *Fons Vitæ*, entre Monsieur l'administrateur de la Miséricorde de Porto, Emil Pacully & Moreira Freire, 79, 80, 81, 89, 92, 93, 96, 125 128
Réponse de Moreira Freire aux articles de Emil Pacully, 82..... 179
Alleluia, Alleluia! La lumière va se faire le tableau *Fons Vitæ* va avoir un père!..... 95

OPINION ETRANGÈRE

De Eugene Fromentin..... 32
» Raczinsky..... 50
» Alfred Michiels..... 97
» Waagen..... 103
» Paul Mantz..... 109
» Crowe & Cavalcaselle..... 112
» Wauters..... 118
» Laborde, 120..... 185
L'origine du peintre Velasquez & la célèbre anedocte de la rencontre de Rubens en Portugal avec le messager du Duc de Bragança..... 176

ÉTUDE COMPARATIVE

Chapitre I — «Le triomphe de l'Église», du musée de Madrid et celui de Ségovie — Antonio Pons e D. Pedro de Madrazo — Memling à Madrid et à Lisbonne..... 129
Chapitre II — «Le Baptême du Christ», du musée de Bruges — Gérard David et Jean Van Eyck — «Le Pentecôte», «Saint Sebastien», «Le Baptême du Christ», et «Le Calvaire» de la sacristie de la Cathédrale de Vizeu — «Le Calvaire» et «Le Triomphe de l'Église.»..... 134
Chapitre III — Portraits de D. João I et D. Manuel... 138
Chapitre IV — Bernard van Orley et le chêne du nord 140
Chapitre V — Bernard van Orley, auteur de *Fons-Vitæ*..... 141

Chapitre VI — Mr. Cherubino Lagoa, Mr. Manuel Maria Rodrigues et Van Orley..... 143

Chapitre VII — Mr. Cherubino Lagoa — Les portraits de Van-Orley par Albert Durer — Charles Ephrusi — Le paysage du nord..... 146

Chapitre VIII — Les portraits des Van-Eyck — Jean Arnolfini & Jeanne Chenani — Waagen & le paysage du retable de St. Bavon — Le tableau de musée de Londres..... 150

Chapitre IX — Une dernière observation — Conclusion 152

Chapitre X — «L'adoration des Rois Mages», de Roger van der Weiden, du Musée de Munick — «La Source d'Eau Vive», de Holbein, de la collection de Sa Mageste le roi D. Carlos 155

Chapitre XI — «Le panorama de Jerusalem», de Holbein — «Les Joies de Marie», du musée de Munick — Les deux tableaux réprésentant le corps de Saint Aude porté en procession, du convent de Madre de Deos, à Lisbonne..... 158

Chapitre XII — Les sept peintures sur bois & Les deux portraits de D. João III & celui de la reine D. Catharina, de Sanches Coelho élève de Raphael (?) du convent de Madre de Deos — Le triptyque de l'Église de Santa Cruz de Coimbra — Les quatre peintures sur bois de la chapelle des Templiers de Thomar — Les douze tableaux du palais episcopal d'Evora & les quatorze de la Cathédrale de Vizeu..... 160

Chapitre XIII—Le portrait de Charles V, par Pantoja— Portaíts de Philippe II & Isabelle de Valois — Portrait de l'Infante D. Juanna, du Musée de Madrid. 165

Chapitre XIV — Le portrait de Jeanne d'Autriche, du Musée de Madrid — Les médailles de Jeanne, fille de Charles V — De Léonor infante de Portugal — De Léonor archiduchesse d'Austriche — De Catharina, épouse de D. João III — De D. Brites, duchesse de Savoie — De Catharina, infante de Portugal & reine de la Grande Bretagne — De D. João IV — De D. João V et de D. Pedro II de Portugal et ainsi ceux de Charles II d'Angleterre & de son épouse..... 165

Chapitre XV — Les portraits n.os 924, 925, 927 et 928 du Musée de Madrid — Le portrait de Charles V, par Pantoja — Les trois portraits par Holbein-fils du Musée de Turin — Les tableaux de la collection Moreira Freire..... 168

Dédicace aux véritables amateurs..... 183

ERRATA

Page 21 — ligne 6e — au lieu de l'école flamande du moyen-âge, lisez *école flamand du XVme siécle.*

Page 123 — ligne 2.e — au lieu de Sans de Thend, lisez *Jans de Ghend.*

LISBOA
Typographia de A. da Costa Braga
Arco do Bandeira, 72 e 74

91-B20845

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00041 5790